Bunte Blätter.

Skizzen und Studien

für Freunde der Musik und der bildenden Kunst

von

A. W. Ambros.

Mit dem Portrait des Verfassers, gestochen von Ad. Neumann.

Leipzig, 1872.

Verlag von F. E. C. Leuckart

(Constantin Sander).

Bunte Blätter

von

A. W. Ambros.



Adolf Neumann gest.

Dr. Aug. Ambros

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Bunte Blätter.

Skizzen und Studien

für Freunde der Musik und der bildenden Kunst

von

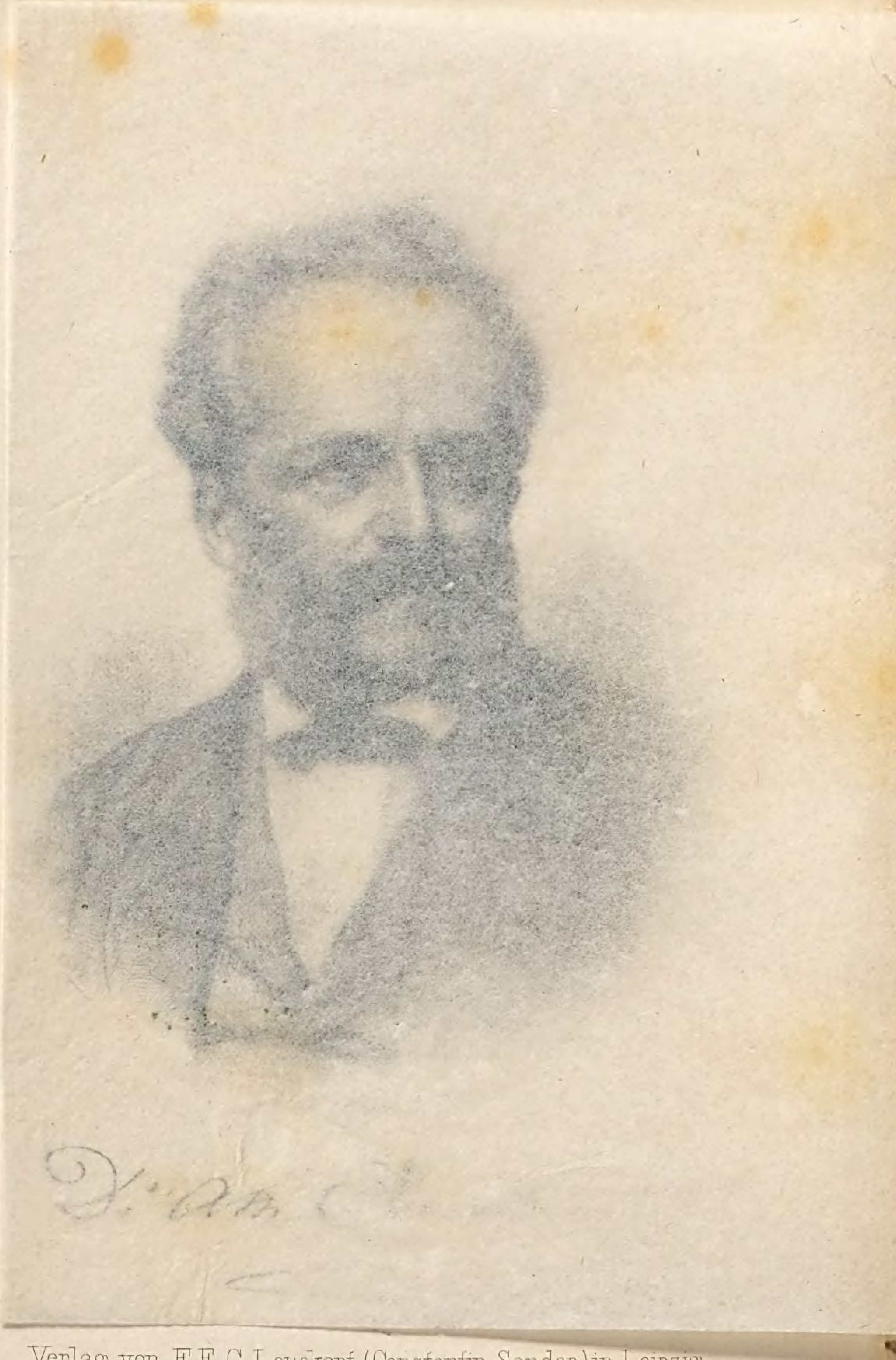
A. W. Ambros.

Mit dem Portrait des Verfassers, gestochen von Adolf Neumann.

Leipzig, 1872.

Verlag von F. E. C. Leuckart

(Constantin Sander).



Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Bunte Blätter.

Skizzen und Studien

für Freunde der Musik und der bildenden Kunst

von

A. W. Ambros.

Mit dem Portrait des Verfassers, gestochen von Adolf Neumann.

Leipzig, 1872.

Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).

Vorrede.

Nicht ohne eine gewisse Befangenheit sende ich die nachfolgenden Blätter in die Welt. In unseren Tagen beginnt auf musikalisch-ästhetischem, musikhistorisirendem u. s. w. Gebiete eine Schnellbuchfabrikation einzureißen, von deren Repräsentanten mir ein und der andere das vielbelachte, aber einen Kern von Wahrheit bergende Wort des Onkels Heine in Erinnerung bringt: „Hätt' er was Ordentliches gelernt, so brauchte er nicht Bücher zu machen" — wobei denn mit Hilfe von tönenden Phrasen, die nichts sagen, von Geistreicheleien, von tiefsinnigen Ein- und hochsinnigen Ausblicken, womit der Autor Andern (und vielleicht sich selbst) blauen Dunst vormacht, am Ende etwas zu Stande kömmt, worüber schon Ulrici (in seinem Buche „Gott und Welt") ein richtendes und vernichtendes Wort gesprochen: „ein Fünklein Wahrheit, ein neuer haltbarer Grund für einen vielleicht

uralten Gedanken hat für die Wissenschaft mehr Werth, als ein ganzes Feuerwerk jener schillernden Geistesblitze, die nach kurzem Leuchten nur ein um so tieferes Dunkel zurücklassen." Es sollte mir leid sein, die nachfolgenden Essays, denen ich wenigstens das Zeugniß mitgeben darf, daß ich daran mit Sorgfalt geschrieben, in die Klasse solcher improvisirter Bücher, wovon zwölf ein Dutzend machen, verwiesen zu sehen. Sie sind theilweise, wie man erkennen wird, bei zufälligen Gelegenheiten entstanden, indem sie sich an irgend ein die Kunst oder einen Künstler betreffendes Ereigniß, wie das Erscheinen der Messe Rossinis, der Tod Berlioz', Fètis' und Thalbergs, die (zur Zeit noch bevorstehende) Aufführung der Wagner'schen Nibelungentrilogie, die Dresdener Holbeinausstellung knüpfen; theils sind es kleine Monographien oder Skizzen, zu denen Reisenotizen, Bibliothek- und Museumsstudien, gelegentliche, nicht zur Veröffentlichung bestimmte Reisebriefe, auch wohl unmittelbar in Welt und Leben beobachtend geworfene Blicke das Material geliefert haben. Dabei ist denn das Büchlein eine wahre lanx satura geworden, aus der sich jeder holen möge, was ihm (wie ich herzlich wünsche) etwa behagt. Einige dieser Aufsätze, vorab die bei bestimmten Gelegenheiten geschriebenen, haben im Laufe von etwa vier Jahren in verschiedenen Journalen als Feuilletons debütirt — da ich es aber nicht liebe, Bücher mit der ihr Material aus den

Zeitungsblättern herausschneidenden Papierscheere zu schreiben, da ich glaube, daß Dinge, womit man den unteren Rand der Journale — recht eigentlich einen latus clavus — verbrämt, damit sie dort den Dienst der „angenäheten Purpurlappen" leisten, anders aussehen sollen, als was man in Form eines Buches der Welt präsentirt, so habe ich die hier von mir ausgewählten Feuilletons wenigstens einer sorgsamen Revision und theilweise sehr bedeutenden Umarbeitungen und Ergänzungen unterzogen. Andere Aufsätze sind ganz neu und eigens für das Buch geschrieben. Den feuilletonistischen Grundzug jener früheren habe ich leider nicht ganz verwischen können — ich sage: leider — denn ich halte das Feuilleton gewissermaßen für ein Uebel unserer Zeit, wenn auch für ein nothwendiges Uebel. Es hat uns daran gewöhnt, Dinge und Fragen zuweilen der allerernstesten Art in leichten Plauderton abgefertigt zu finden. Ich erinnere mich, daß in einem Journal (ich weiß nicht mehr in welchem) das Feuilleton die Einkleidung wählte, als rede der Autor zu einer „geistreichen" Dame beim „Luncheon" (was allerdings aristokratischer klingt, als das deutsche „Gabelfrühstück") heute über Eiszeit und erratische Blöcke, morgen über Wagners Rheingold und dessen Bedeutung für die neue Form dramatischer Musik, übermorgen über die Frau der Zukunft, die Religion der Zukunft, den Staat der Zukunft, über Baumwollhandel, Darvinismus und

die Donaufürstenthümer, über Liebigs Fleischextract und über die neuesten Entdeckungen im innern Afrika; de omni re scibili et quibusdam aliis. Es ist kaum möglich die Frivolität weiter zu treiben! Man tadelt an den Kindergärten, daß sie den Kindern einen unüberwindlichen Spieltrieb einimpfen; daß die Kinder dann vor jedem trockenen, ernsten Lernen Abscheu empfinden, und alles nur in Spiel und Scherz abfertigen möchten. Ich will nicht sagen, daß das Publicum etwa ein großes Kind ist, aber die Analogie ist bedenklich genug. Wo ernsterer, wissenschaftlicher Sinn und festgegründete Bildung herrscht, wie z. B. in Norddeutschland, ist natürlich auch das Feuilleton ein besseres, aber es giebt Städte und Journale, wo Plato und Aristoteles Schellenkappen aufsetzen müßten, wollten sie anders gehört sein.

Der eigentliche Ahnherr des Feuilletons (um nicht zu sagen: der modernen Journalistik überhaupt) ist der berufene Pietro Aretino, bei dessen „Briefen" uns zuweilen zu Muthe wird, als lesen wir einen modernen Leitartikel, eine moderne Correspondenz, ein modernes Feuilleton.*)

*) Wenn in den großen Städten X. Y. und Z. Journalisten sind, oder waren, welche fremde Künstler räuberisch ausbeuten, falls die fremden Künstler nicht „gerissen" sein wollen — wenn man gewissen Witzblättern nachsagt, daß sie gegenüber wohlhabenden Leuten, die nicht Lust haben in der nächsten Nummer als Fratzen zu paradiren, ein wohlorganisirtes Gelderpressungssystem im Gang und Zug bringen, so ist auch dieses nur eine Neuauflage aretinischer Taktik.

Auf das Feuilleton in Deutschland hat — man wird über meine Behauptung vielleicht erstaunen, allein man sehe näher zu, und man wird mir recht geben — in gewissen Beziehungen Jean Paul sehr großen Einfluß (vielleicht ohne daß es die Feuilletonisten selbst ahnen), die eigentliche Farbe und Gestalt desselben stammt aber am Ende aus Heines „Reisebildern", deren faunisches Lächeln weiland alle Welt entzückte, die uns aber heutzutage, in der so und so vielten Auflage, kaum noch einen andern Eindruck machen können, als den Eindruck veralteter Frivolitäten.

Neben dem Feuilleton stehen gewisse Wanderdocenten, deren Vorträge ich das „gesprochene Feuilleton" nennen möchte, und denen gegenüber die Wanderhumanisten des 15. Jahrhunderts völlig noch solide, schwerfällige Gelehrte heißen können. Hier herrscht nun die brillante Viel- und Halbwisserei, die Schön- und Tendenzfärberei, das theatralische Pathos, die Phrase, welche den Applaus schöner Damenhände herausfordert. Gleich den Gräculen in Rom wissen und können diese Pansophen Alles — ein und derselbe Mann wird seine wohllautende Stimme über den dreißigjährigen Krieg, über Berthold Auerbach, über die nordamerikanischen Freistaaten und über die Instrumentalmusik Beethovens mit gleicher selbstbewußter Sicherheit in anderthalbstündigen Vorträgen ertönen lassen, und dabei wird ein solcher rhetor Heliodorus,

Græcorum longe doctissimus mit „frecher Stirne, kühner Brust" Dinge sagen, bei denen der wirklich Unterrichtete sich zuweilen versucht fühlt, ihm indignirt in's Wort zu fallen.

Wenn nun die nachfolgenden Aufsätze jenen leichteren Ton anschlagen, den man heutzutage nun einmal nicht ganz missen mag, so war ich doch wenigstens bemüht, den behandelten Dingen mit Ernst, Liebe, Antheil und redlicher Forschung gerecht zu werden.

Ich bin dem Leser noch über Eines Rechenschaft schuldig — über die nicht-musikalischen, sondern in's Gebiet der Kunstgeschichte hinübergreifenden Aufsätze, bei denen es ihm vielleicht scheinen wird, als streife ich über mein „offizielles" Gebiet hinaus. Meine Rechtfertigung ist kurz folgende: die bildenden Künste haben meinem Herzen von jeher fast eben so nahe gestanden, wie die Musik, allein da ich nicht dilettantisch naschen, meine Thätigkeit nicht zersplittern wollte, wählte ich die Musik. Doch nicht ohne in meinen frühen Jünglingsjahren als Volontair der Prager Malerakademie mir so viel Handfertigkeit erworben zu haben, daß ich nachmals in Italien mein Skizzenbuch so gut herausziehen konnte wie Einer, um mir diese Gegend, jenes Architekturwerk oder architektonische Ornament, oder irgend eine Figur aus einem Wandbilde Orcagnas u. s. w. in raschen Strichen copirend hineinzuzeichnen. Und gewissermaßen ist ja auch Kunstgeschichte für mich

„offiziell". Denn seit einigen Jahren trage ich den Zöglingen der Prager Malerakademie, wo ich einst als Scholar gesessen, Kunstgeschichte vor, und eben so lese ich an der Prager Universität, da das Bedürfniß sich sehr fühlbar machte und laut wurde, neben den musikalischen auch kunstgeschichtliche Collegien. Man wird es wohl in meiner Musikgeschichte bemerkt haben, wie mir der Kunstgeist dieser oder jener Periode in seinem Zusammenhange klar zu sein, wie mir die Musik und die bildende und bauende Kunst nur Aeußerung einer und derselben geistigen Strömung scheint. Herr Eitner (den ich für seine wohlwollende Beurtheilung meines Strebens herzlich danke) hat dagegen Bedenken geäußert. Leider muß ich schon jetzt bekennen, daß ich im vierten Bande meiner Musikgeschichte meine alte Unart nicht ablegen werde. Denn mir erscheint z. B. die Riesenwirthschaft, zu der in der Malerei und Baukunst Michel Angelo das Signal gab in einem gar so deutlichen innern Zusammenhang mit der musikalischen Riesenwirthschaft der Messen und sonstigen Compositionen zu 16, 24, 32 und 48 Stimmen von Orazio Benevoli u. A. — ja wenn Virgilio Mazocchi Michelangelos Peterskuppel benützt, um seine Armee von Sängern, Chor über Chor aufzustellen, und fabelhafte Massenwirkungen und Echos hervorzubringen, so ist es mir, als lese ich »Michelangelo e Mazocchi« — ein „Compagniegeschäft", eine „Maskopey" zwischen dem Architekten und dem Musiker.

Und wenn (vom Jahre 1400 etwa) Brunellesco und Donatello an den römischen Trümmern messen, und Leo Battista Alberti *) geistvoll de re ädificatoria schreibt, Fabio Calvi den Vitruv übersetzt, nicht um antike Tempel, Triumphbogen und Thermen neu zu bauen, sondern um moderne Aufgaben in antikem Geiste zu lösen: ist es ein anderer geistiger Zug, als der, nachdem Schwester Architektur zuerst von ihm ergriffen worden, zuletzt (um 1600) auch die Schwester Musik ergreift, und die Florentiner im Hause Bardi treibt, im Namen Platons der contrapunktisch-polyphonen Musik entgegenzutreten, nicht um (wie man so oft sagt) die „antike Tragödie neu aufleben zu machen" sondern moderne Musikdramen in antikem Geist zu schaffen? (e però, si come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle Greche e nelle Romane favole usato, cosi ho creduto esser quello, che solo possa donarcisi dalla nostra musica per accomodarsi alla nostra favella sagt Jacopo Peri in der Vorrede seiner Euridice.)

Ich muß übrigens auch noch einen Punkt in den kunsthistorischen Aufsätzen berühren. Ich zitire einigemale das

---

*) Stahr („ein Winter in Rom" S. 56) taxirt ihn als „Kunstschriftsteller"—! Kennt Heliodorus Graecorum longe doctissimus nicht die Franciscuskirche in Rimini? Oder die Façade von St. Maria novella und den Palast Rucellai in Florenz, wo er doch zu wiederholten Malen war?

Buch von Crowe und Cavalcaselle, und nicht eben in zustimmender Weise. Nur die blindeste Ungerechtigkeit könnte die außerordentlich werthvolle Seite dieses Werkes verkennen; das massenhafte Material, das es bietet. Der Koran rühmt die Scharfsichtigkeit, die in der schwärzesten Nacht auf dem schwärzesten Stein die schwärzeste Ameise sieht" — so ist in keinem dunkeln Winkel irgend einer dunkeln Kirche irgend ein dunkles Bild, das die Verfasser nicht auf das genaueste kennen, und getreulichst registriren, wo daran etwa der Mantelzipfel eines Apostels retouchirt oder ein schadhaft gewordener Heiligenschein neu vergoldet ist. Was über den Standpunkt eines versirten italienischen Bilderhändlers und Bilderrestaurators hinaus liegt, läßt so ziemlich Alles zu wünschen übrig — es ist mir bei den Kunsturtheilen des Buches oft, als habe der alte Polonius seine Stelle als Hoftheaterintendant und Dramaturg des königlich dänischen Hofes aufgegeben um „Gallerieinspector" zu werden: „das ist zu lang, das ist zu kurz, schlotterichte Königin ist gut." Ein namhafter deutscher Kunstgelehrter soll gesagt haben: „Crowe's und Cavalcaselles Buch habe keinen Fehler, als daß es nicht die Arbeit eines Deutschen sei". Dagegen kann Deutschland, das einen Rumohr, Kugler, Passavant, Hotho, Schnaase, Burckhardt, Lübcke u. A. sein nennt, protestiren. Wiegen z. B. die wenigen Seiten im „Cicerone" Burckhardts, wo er Giotto und seine Schule charakterisirt, nicht

zehn und zwanzig Crowes und Cavalcaselles auf? Ich muß es natürlich bei meinem Büchlein eben so jeden freistellen, darüber gnädig oder ungnädig zu urtheilen. Das Urtheil Einsichtsvoller achte ich hoch — aber gegen landläufige Recensionen fühle ich mich ziemlich unempfindlich geworden, denn über die ersten Autorsjahre der „süßen blöden Jugendeselei" wo man die Beurtheilungen, mit denen man in Literaturzeitungen u. s. w. beehrt wird, hinnimmt, als würden sie aus Wolken unter Posaunenschall verkündigt, diese Zeiten sind für mich lange vorbei. Wenn Brendel in der letzten Neuauflage seiner Musikgeschichte die meine mit herablassendem Kopfnicken als „schätzbaren Beitrag" würdigt, so kann ich seinem Buche gegenüber über ein so gnädiges Urtheil nur lächeln, und wenn Herr Ludwig Nohl von meiner Musikgeschichte wohlwollendst meint „der äußere Scheinreichthum decke hier die innere Hohlheit zu" — so bitte ich ihn, in Lichtenbergs Werken nachzuschlagen, wo er die Stelle finden wird: „wenn ein Kopf und ein Buch zusammenstoßen und es klingt hohl, muß es denn immer das Buch gewesen sein?

Prag, am 21. November 1871.

A. W. Ambros.

Inhalt.

		Seite
I.	Der Originalstoff zu Weber's Freischütz	1
II.	Musikalisches aus Italien	25
III.	Deutsche Musik und deutsche Musiker in Italien	37
IV.	Abbé Lißt in Rom	53
V.	Carneval und Tanz in alter Zeit	67
VI.	Die „Messe solennelle" von Rossini	81
VII.	Hector Berlioz	93
VIII.	Sigismund Thalberg	107
IX.	Schwind's und Mendelssohn's „Melusina"	119
X.	Zur Erinnerung an Friedrich Overbeck	127
XI.	Fétis	141
XII.	Wagneriana	155
XIII.	Tage in Assisi	171
XIV.	Im Campo Santo zu Pisa	187
XV.	Florenz und Elbflorenz	203
XVI.	Lose Studienblätter aus Florenz u. dessen Nachbarschaft	217
	1. Giotto	217
	2. Die Geschichte des Antichrist	234
XVII.	Von der Holbein-Ausstellung in Dresden 1871	242
XVIII.	Alessandro Stradella	275
XIX.	Robert Franz	295
	Notenbeilage	326

Berichtigungen.

Seite	193	Zeile	12 v. u.	statt	c e g $\bar{c}$	ist zu lesen:	c g e $\bar{c}$
„	219	„	1 v. o.	„	Capitolsaal	„ „ „	Capitelsaal
„	257	„	9 v. o.	„	aber	„ „ „	eben
„	283	„	3 v. u.	„	den	„ „ „	dem

I.

Der Originalstoff zu Weber's „Freischütz".

Daß Friedrich Kind den Stoff seines Textbuches zum „Freischütz" dem von Apel und Laun herausgegebenen „Gespensterbuch" entnommen, weiß wol Jeder, aber das in der That sehr interessante Verhältniß der Operndichtung Kind's zu Apel's gleichnamiger Novelle möchte kaum ebenso allgemein bekannt sein. Denn jenes sogenannte Gespensterbuch gehört bereits zu den literarischen Seltenheiten und dürfte kaum noch in irgend einem vergessenen Winkel einer oder der anderen Leihbibliothek aufzutreiben sein. Selbst Max Maria v. Weber, der gründlich zu Werke gehende, sehr detaillirende Biograph seines unsterblichen Vaters, hat offenbar die Original-Novelle gar nicht gelesen. Er erzählt, wie sein Vater und Friedrich Kind sich, als ihnen der bezügliche Band des Gespensterbuches in die Hände kam, für den Gegenstand begeisterten: „aber — Eremit und gar Satan auf der Bühne, und die Censur?!

Unentschlossen schieden sie."*) Der Eremit kommt nun in Apel's Erzählung gar nicht vor, er ist ein kindischer Einfall, will sagen ein Einfall Kind's, um der Oper einen „glücklichen Ausgang" zu geben, denn im novellistischen Original ist und bleibt die Braut todt, und der unglückliche Schütze verfällt in Wahnsinn. Wir haben uns endlich an die ehrwürdige, aber langweilige Figur dieses Eremiten mit seinen obligaten drei Posaunen, an diesen ungeschickten Deus ex machina in der Kutte, von Jugend auf gewöhnt, um es gar nicht mehr zu merken, wie grenzenlos albern die Geschichte mit seinen Mirakel wirkenden weißen Rosen und mit der Kugel ist, welche, nach der Taube gerichtet, Agathen trifft und Caspar tödtet — wie ein Telegramm an Herrn Schulze in Berlin oder Master Smith in London auch eine Weile herumlaufen kann, ehe es an den rechten Mann kommt. Auch „Satan" tritt in der Novelle sehr nebenher auf, oder vielmehr er zeigt sich, ohne ausdrücklich genannt zu werden, incognito als „schwarzer Reiter" — und zwar führt der Dichter diese höchst unheimliche Gestalt ein einzigesmal flüchtig ein und vorüber; die Art, wie er es thut, möchte für einen der trefflichsten Züge der Novelle gelten dürfen. Den Namen Samiel**) hat Kind in letzterer allerdings auch gefunden,

---

*) Carl Maria von Weber; ein Lebensbild, von Max Maria von Weber, 2. Band S. 64.

**) Apel schreibt „Sammiel". Im handschriftlichen Originaltext des „Freischützen" (wo er noch als „Jägersbraut" betitelt ist) ist diese Orthographie des Namens beibehalten.

aber er wird eben nur ein einzigesmal von einem Jäger genannt, wo von allerlei Jägerzaubereien die Rede ist, und kommt nicht weiter vor. Unmöglich konnten also „Eremit und Satan“ für den Textdichter und Componisten gleich beim Lesen der Novelle zu Steinen des Anstoßes werden. Apel's Original-Erzählung darf ohne weiters ein Meisterstück heißen, sie steht in jeder Beziehung hoch über Kind's „Freischütz“-Text und reiht sich den Novellendichtungen von Tieck und Heinrich v. Kleist beinahe ebenbürtig an. Sie würde vielleicht, schon um ihrer Beziehungen zu einer der berühmtesten und populärsten Tondichtungen willen, eine neue Auflage verdienen, ja man könnte ihr noch Eines und das Andere aus dem verschollenen Gespensterbuche beigeben, zum Beispiele Apel's nicht minder treffliche „beide Neujahrsnächte“, die zu dem Allerergreifendsten und Unheimlichsten gehören, was aus den Werkstätten der „Nacht- und Grabdichter“ (wie sie in Goethe's „Faust“ genannt werden) hervorgegangen, oder Laun's kaum minder grauenhaft anregende „Verwandtschaft mit der Geisterwelt“, die Geschichte von jenem doppelgängerischen Fräulein Seraphine, von dem auch in Daumer's „Geisterreich“ und in Perty's „Mystischen Erscheinungen“ Erwähnung geschieht — oder den Schwank vom „Gespensterleugner“, wo die Thesis auf's lustigste durchgeführt ist, daß nikolaisch aufgeklärte Leute, unter Umständen, gegenüber höchst natürlichen, aber sich für den Augenblick gespensterhaft anlassenden Erscheinungen in eine Stimmung gerathen können, die jedem alten Weibe Ehre machen würde.

Apel nennt seinen „Freischütz“ eine „Volkssage“, versetzt ihn übrigens nicht wie Kind in die Zeit des dreißigjährigen Krieges, sondern in ganz moderne Verhältnisse und Zustände, ist auch mit Spuk und Teufelsspectakel unendlich sparsamer als Kind, der für den Theater-Maschinisten und Decorations-Maler doch auch etwas thun mußte. Bei Apel lauert das Dämonische überall nur mehr wie im Hintergrunde; fast Alles hat ein so ganz und gar natürliches, alltägliches Aussehen; aber die Darstellung, wie diese unheimlichen Mächte den wackeren Wilhelm (so heißt der in der Oper zum Max umgetaufte junge Jäger) in ihr Netz und Garn verwickeln, ohne daß er es selbst recht merkt, und ihre scheinbare Hülfe sich schließlich heimtückisch zum Verderben wendet, ist weit ergreifender und schauerlicher, als alle verminderten Septimen-Accorde und Feuerwerkskünste der Oper. Der Gang der Novelle ist in diesem Sinne so trefflich, daß gar kein Zweifel bleibt, Apel habe den Stoff seiner sogenannten Volkssage selbst erfunden. (Zu anderen Erzählungen des Gespensterbuches, wie „Die Bräutigamsvorschau“ u. s. w., hat zum Beispiel der „höllische Proteus“ von Erasmus Francisci den Rohstoff geliefert.) Der Inhalt von Apel's Erzählung ist in Kürze folgender: Bertram, der „alte Förster in Lindenhayn“, ist der letzte männliche Nachkomme jenes „frommen Aeltervaters Kuno“, dessen Meisterschuß ihm einst die Erbförsterei erwarb, freilich aber auch allen seinen Nachfolgern die Pflicht des Probeschusses auferlegte. Diese Vorgeschichte ist ganz wie in der Oper. Vater

Bertram's einzige Tochter Käthchen gewinnt die Liebe des Amtsschreibers Wilhelm, der endlich, weil kein anderes Mittel da ist, die Geliebte zu erringen, gleich seinem Collegen in Wallenstein's Lager „die Feder vertauscht mit der Kugelbüchse" und bei Bertram in die Lehre tritt. „Wer hätt' in dem Federhelden solch' einen Schützen gesucht?" ruft Vater Bertram erfreut aus, als Wilhelm entschiedene Proben großer Geschicklichkeit ablegt. Aber kaum ist Wilhelm der glückliche Verlobte Käthchen's und Aspirant für Probeschuß und Erbförsterei, so beginnt ihn als Jäger ein seltsamer Unstern zu verfolgen. Zu Vater Bertram's Verdruß kehrt er stets ohne Jagdbeute heim, oder „es fanden sich statt der Rebhühner, Dohlen und Krähen und statt des Hasen eine todte Katze. Fast jeder Schuß mißrieth; endlich fürchtete er sich, ein Gewehr loszudrücken, um nicht Schaden anzustiften, denn er hatte schon eine Kuh auf der Weide angeschossen und den Hirten beinahe verletzt." Rudolph, der andere Jägerbursche, meint kopfschüttelnd, das gehe nicht mit natürlichen Dingen zu, man müsse den feindlichen Zauber lösen, mit dem Ladestock einen Kreis ziehen, ihn dreimal segnen, wie es der Priester macht, aber im Namen Sammiel's. — Vater Bertram ruft scheltend: „Schweig! Weißt du, was das für ein Name ist? Das ist einer von des Teufels Heerschaaren! Gott bewahre dich und jeden Christen davor!" Diese erste Andeutung einer Zauberhülfe ist hier für das Folgende fein eingeführt, besser als die beinahe gleichlautende Stelle in Caspar's Mund, die zur bedeutungslosen Fanfaronnade wird.

Uebrigens hat sich bisher, wie man sieht, Kind sehr treu an die Novelle gehalten. Von da an aber wird der Gang der letzteren vielfach ein anderer. Auf einem seiner unglücklichen Jagdgänge begegnet Wilhelm einem stelzfüßigen Invaliden, der sich zu ihm gesellt, sich eine Pfeife Tabak erbittet und endlich um die Ursache von Wilhelm's sichtich em Mißmuth mit scheinbarer Theilnahme fragt.

Er meint auch, daß etwas verhext sein müsse, und belehrt, als Wilhelm Einwendungen macht, daß alte Soldaten wie er selbst Manches von solchen Künsten wissen, und gibt als Probestück eine Kugel her, mit welcher Wilhelm einen „großen Geier" (von Kind zum „größten Steinadler" nobilitirt) aus einer dem Auge kaum erreichbaren Wolkenhöhe herunterschießt. Der Invalide gibt beim Abschied dem „vor Staunen sprachlosen" Wilhelm eine Handvoll Kugeln. „Mit Verwunderung versuchte Wilhelm eine zweite von seinen Kugeln und traf wieder ein fast unerreichbares Ziel; er nahm die gewöhnliche Ladung und fehlte das leichteste. Im Forsthause war große Freude, als Wilhelm wieder, wie sonst, mit einem Vorrathe Wildpret ankam und den Vater Bertram durch die That überzeugte, daß er noch der vorige brave Schütze sei." Zugleich erfährt Wilhelm, daß „eben, als die Uhr Sieben schlug, das Bild Kuno's von selbst herunter fiel", worin Mutter Anna (Bertram's Gattin) einen Spuk erblicken will und darüber von Bertram geneckt wird. Wilhelm nimmt die Sache gar nicht so hochwichtig wie in der Oper, doch fällt ihm ein, daß es eben im Dorfe Sieben geschlagen habe,

als der Stelzfuß von ihm schied. Als Anna fortfährt, den Kopf zu schütteln, beschließt er aber doch bei sich, „seine Kugeln beiseite zu legen und nur zu seinem Probeschusse eine zu gebrauchen, um sein Glück nicht durch die Bosheit eines Feindes" (des vermeinten Behexers) „zu verscherzen".

„Allein der Förster nöthigte ihn mit sich auf die Jagd, und wollte er nicht von neuem Mißtrauen gegen seine Geschicklichkeit erregen und den Alten erzürnen, so mußte er schon einige von seinen Zauberkugeln daranwagen. In wenig Tagen hatte sich Wilhelm an seine Glückskugeln so gewöhnt, daß er in ihrem Gebrauche nichts Bedenkliches mehr ahnte". (Wie trefflich diese Züge motiviren, bedarf keiner weiteren Hinweisung.) Seine Hoffnung, dem Stelzfuße wieder zu begegnen, erfüllt sich nicht, schon ist sein Kugelvorrath bis auf zwei geschmolzen; der Landjägermeister, in dessen Gegenwart der Probeschuß geschehen soll, wird glücklicherweise schon den folgenden Tag erwartet; als Vater Bertram auf die Jagd geht, schützt Wilhelm irgend einen Vorwand vor, um zu Hause zu bleiben. Zu seinem Schrecken kommt statt des erwarteten hohen Beamten ein Bote, der dessen Ankunft erst für die nächsten acht Tage ansagt und zugleich eine starke Wildpretlieferung für den Hof bestellt. Wilhelm opfert die vorletzte Kugel, aber Vater Bertram schmält, als er einen einzigen Hirsch mitbringt, während Rudolph mit reicher Beute heimkehrt; er droht mit Entziehung seiner Einwilligung, wenn Wilhelm morgen nicht mindestens zwei Stücke Rehwild liefert.

Wirklich zeigt sich dem verzagenden Wilhelm ganz nahe ein Rudel Rehe, und da er überdies nicht ferne den Invaliden vorbeihumpeln sieht und eine neue Schenkung solcher Kugeln hoffen darf, rollt er die letzte in den Gewehrlauf, schießt — zwei Rehböcke stürzen. Vater Bertram ist befriedigt, aber der Invalide, dem Wilhelm gleich nacheilt, ist nicht zu finden. Eines Abends vor dem Probeschusse ist im Försterhause, wie natürlich, die Rede von Kuno und von der Verleumdung, die den Probeschuß veranlaßte, als habe er sich einer sogenannten Freikugel bedient. „Gott behüte!" ruft Vater Bertram, „er starb sanft und selig; wer Teufelskünste treibt, mit dem nimmt's niemals ein gutes Ende, wie ich selbst mit angesehen habe, als ich noch bei Prag im Böhmischen lernte." Auf Rudolph's und der Uebrigen Bitte erzählt Bertram, wie damals ein junger Mensch aus Prag, Namens Georg Schmidt, ein „starker Liebhaber von der Jagd", sich einmal vermessen habe, bald besser zu schießen als alle Jäger. Aber nach ein paar Tagen finden sie ihn halbtodt, „zerkratzt, als wäre er unter den wilden Katzen gewesen". Der Sterbende bekennt, er habe mit einem alten Bergjäger Freikugeln gießen wollen, habe etwas versehen und sei dann so übel zugerichtet worden. „Er war," erzählt Bertram, „gegen Mitternacht mit dem Bergjäger auf einen Kreuzweg gegangen, da hatten sie mit einem blutigen Degen einen Kreis gemacht und den mit Todtenschädeln und Knochen kreuzweise belegt. Darauf hatte der Bergjäger Schmidt unterrichtet, was er zu thun habe. Er solle näm-

lich mit dem Schlag elf Uhr anfangen die Kugeln zu gießen, nicht mehr, nicht weniger als dreiundsechzig, eine über oder unter diese Zahl, wenn die Glocke Mitternacht schlüge, so wäre er verloren; auch dürfe er während der Arbeit weder ein Wort sprechen noch aus dem Kreise treten, es geschehe um ihn, was nur immer wolle. Dafür müßten aber auch sechzig von seinen Kugeln unfehlbar treffen, und nicht mehr als drei würden fehlen. Schmidt hatte nun wirklich die Gießerei angefangen, aber so grausame und erschreckliche Erscheinungen gesehen, daß er endlich laut aufgeschrien und aus dem Kreise gesprungen." — „Der Georg hatte also wol ordentlich einen Pact mit dem Satan gemacht?" fragt Rudolph weiter. — „Das will ich nicht gerade behaupten," versetzt der Förster, „denn es heißt: Richtet nicht. Aber es bleibt immer doch ein schwerer Frevel, ich möcht' um keinen Preis eine solche Kugel abschießen, denn der Feind ist ein arger Schalk und könnte mir einmal die Kugel nach seinem Ziele führen, statt nach dem meinen." — Es ist hier also kein überredender Bösewicht Caspar, sondern der fromme Vater Bertram, der mit seiner arglosen Erzählung den zündenden Funken in Wilhelm's Seele wirft. Der Stelzfuß zeigt sich nicht, der verzweifelnde Wilhelm beschließt den Gang auf den Kreuzweg, ungeachtet am Polterabend, als sie eben auf glücklichen Probeschuß anstoßen, Kuno's Bild abermals von der Wand stürzt und diesmal sogar Käthchen's Stirne verletzt. Die Schilderung des nächtlichen Ganges und des Kugelgusses ist dem Erzähler

unübertrefflich gelungen: „Der Mond war im Abnehmen und stieg dunkelroth am Horizont herauf. Graue Wolken flogen vorüber und verdunkelten zuweilen die Gegend, die bald darauf sich plötzlich wieder vom Mondstrahl aufhellte. Die Birken und Espen standen wie Gespenster im Wald, und die Silberpappel schien Wilhelm wie eine weiße Schattengestalt zurückzuwinken. Er schauderte — das wiederholte Fallen des Bildes schien ihm die letzte Abmahnung seines weichenden Schutzgeistes zu sein." In diesem Tone geht es weiter; für den Theater-Maschinisten und Theater-Feuerwerker wäre nicht viel herauszuholen. Vergleicht man die Buchbinder-Nachrichten des Opernbuches an den Maschinisten mit den unheimlichen Dingen, welche Apel's Wilhelm im Walde zu sehen und zu hören bekommt, so findet man nicht ohne Erheiterung, wie Kind Alles ins Handgreifliche und Faustdicke vergrößert hat. Weber konnte es übrigens so für seine Wolfsschlucht-Musik recht gut brauchen und protestirte, als Gropius in Berlin „die Schrecknisse aus dem Kampfe der Elementargewalten hergeleitet und das Gespenstische wie aus der Phantasie Caspar's und Maxens geboren darstellen wollte."*) Weber kannte das Publicum. Dieser geizige Apel läßt nicht einmal ein „Gewitter" los, was am 22. November auch in der That zu den Seltenheiten gehört, gleich den „Nachtigallen", die sich in Agathens großer Scene „der Nachtluft freuen" — am 22. November, weil

---

*) a. a. O. S. 299.

Caspar sagt: „Heut' tritt die Sonne ins Zeichen des Schützen" u. s. w.

Als Wilhelm auf dem Kreuzwege angekommen, geht er genau zu Werke, wie er sich's aus Vater Bertram's Erzählung gemerkt. Der Schimmer seines Feuers lockt flatternde Waldvögel herunter; bleiche Nebelbilder ziehen, in deren einem Wilhelm die Gestalt seiner todten Mutter schaudernd zu erkennen meint. Ein altes, gebücktes Mütterchen kommt des Weges daher, sie tappt nach den im Kreise gelegten Todtenknochen. Wilhelm erkennt eine alte, wahnsinnige Bettlerin, die in der Gegend mit Quirlen, Kochlöffeln u. s. w. hausiren geht. „Gib mir die Knöchelchen, ich geb' dir ein Löffelchen; gib mir die Schädel, was soll dir der Bettel" — gurgelt sie im richtigen Hexenstyl. Als Wilhelm schweigt, geht sie mit den Worten: „Morgen, wenn Abend graut, bist du mir angetraut." Jetzt rasselt ein Wagen mit Vorreitern heran, die über das Hemmniß mitten im Wege schelten und Wilhelm Platz machen heißen. Er ahnt ein Blendwerk und schweigt; die Vorreiter rufen, man solle über den Burschen da ohne Complimente wegfahren, wenn er nicht weichen wolle, aber der heranjagende Wagen braust über Wilhelm in die Lüfte und verschwindet in einem Sturmstoß, der die Baumwipfel zerreißt und umherstreut. (Das hat Sinn; Kind's „vier feurige Räder, die vorüberrollen", haben keinen.) Noch ist Wilhelm kaum mit dem dritten Theile des Kugelgusses zu Ende, als er die Thurmuhr im Dorfe schlagen hört: ein, zwei, drei, vier Viertel; mit starrem Entsetzen wartet Wilhelm auf

den Schlag der Stundenglocke — aber er bleibt aus, es ist wieder nur ein Blendwerk, ein Blick nach seiner Taschenuhr belehrt ihn, es sei kaum erst eine halbe Stunde verflossen. Gegen einen aus dem Dickicht brechenden Eber greift er hastig nach der Büchse, aber auch hier hat ihn nur ein Phantom geschreckt. Jetzt hört er Käthchen's Stimme im Walde, die ihn ängstlich ruft — er erblickt die Braut, angstvoll vor der wahnsinnigen Löffelhändlerin fliehend; der Stelzfuß tritt ihr in den Weg — Wilhelm, der eben die dreiundsechzigste Kugel gegossen, will aus dem Kreise und zu Hülfe springen, da schlägt es Mitternacht — die Truggestalten verschwinden. An ihrer Statt kommt ein Reiter auf einem schwarzen Rosse langsam herangeritten. Er hält vor Wilhelm. „Du hast deine Probe gut bestanden.“ Wilhelm weist den Reiter heftig fort. „Du bist kühner, als deinesgleichen sonst zu sein pflegen,“ bemerkt dieser mit höhnischem Lächeln. „Nimm die Kugeln, sechzig für dich, drei für mich, jene treffen, diese äffen, auf Wiederseh'n, dann wirst du's versteh'n!“ Er entfernt sich. Die Bäume, unter denen er gehalten, senken verdorrte Zweige. Die Art, wie ein böser Geist erscheinen soll, wird — wie nach der josephinischen Gerichtsordnung die Meineids-Erinnerung der Bescheidenheit des Richters — so der Bescheidenheit des Teufels überlassen. Aber, Himmel! was ist dieser schwarze Reiter für ein anspruchsloser Dämon gegen den auf den Ruf „Sieben“ mit einem Weltuntergangs-Spectakel erscheinenden Samiel! Am Jagdtage thut Wilhelm mit seinen Kugeln Wunder, der

fürstliche Commissär ist „unerschöpflich in seinem Lobe“. Nur dem alten Gebrauche zu Ehren soll Wilhelm pro forma eine Turteltaube schießen, die auf einem Pfeiler sitzt. — „Um Gottes Willen,“ ruft Käthchen, „Wilhelm, schieß' nicht danach. Es träumte mir diese Nacht, ich war eine weiße Taube — die Mutter band mir einen Ring um den Hals, da kamst du, und die Mutter ward voll Blut!“ Der Commissär sucht sie zu beruhigen, Wilhelm schießt. „Der Schuß fiel, und in demselben Augenblicke stürzte Käthchen mit einem lauten Schrei zu Boden. „Wunderliches Mädchen!“ rief der Landjägermeister und hob Käthchen auf, aber ein Strom Blutes quoll über ihr Gesicht, die Stirne war ihr zerschmettert, eine Büchsenkugel lag in der Wunde. Neben ihr stand der Stelzfuß, und mit höllischem Hohnlachen grinste er: „Sechzig treffen, drei äffen!““ — Bertram und Mutter Anna überleben Käthchen's Verlust nicht lange; Wilhelm endet im Irrenhause, das Phantom der Bettlerin hat richtig prophezeit. Man möge bemerken, daß Kind, weil das Publicum unmöglich im Theater den Guß von dreiundsechzig Kugeln abwarten kann, er aber den diabolischen Reim beibehalten wollte, ummodelt: „Sechse treffen, sieben äffen“ — falsch und sinnlos, es sollte heißen: „Sechs treffen, die siebente äfft.“

Die Erzählung hat, wie man aus vorstehender kurzer Darstellung entnommen haben wird, einen wahrhaft tragischen Zug und in ihrer Entwicklung eine Bedeutung, die allerdings in dieser Weise dem Operntexte mangelt. (Ein lustiger Einfall ist es, daß in der Novelle vom „Gespenster-

leugner" der aufgeklärte Advocat Gerstensaft sich über das Gespensterbuch ungemein erbost und insbesondere bei der Erzählung vom „Freischützen" vergebens nach einer „natürlichen Auflösung" blättert.) Was Kind zugethan und geändert, kann Jeder selbst beurtheilen. Das muntere Aennchen (statt Mutter Anna), die er als zweiten Sopran nöthig hat, der Schützenkönig Kilian sind seine Geschöpfe, der verdächtige Stelzfuß und der unbedeutende Jägerbursche Rudolph sind zum bösen Caspar ineinandergeschmolzen, die Exposition mit dem Sternschießen gehört dem Textdichter. Während in der Novelle Wilhelm die Hauptfigur ist und Käthchen nur nebenbei als unentbehrliches Opfer in Frage kommt, fällt in der Oper Agathe entschieden die erste und wichtigste Rolle zu. Man muß es Kind zugestehen, daß seine Zusätze und Aenderungen im Sinne seiner Aufgabe sehr zweckmäßig sind — den Eremiten immer ausgenommen. Auf Ein Element fällt in der Oper das Hauptgewicht, das in der Novelle kaum betont wird: das Religiöse — allerdings religiös im Sinne der damaligen Romantik. Der ominöse Eremit war vielleicht zu ersparen; ein verklärtes Wesen wie Agathe, welcher der höllische Agent Samiel in der Wolfsschlucht selbst das Zeugniß gibt, „er habe keinen Theil an ihr", kann auch ohne die Rosenkrone dem Zauberschusse Trotz bieten. Es wäre eine vielleicht wirksamere Wendung als die jetzige, Agathen vom Schusse ganz unberührt zu lassen und Caspar sofort als betrogenen Betrüger zum Opfer des Lügners von Anbeginn zu machen — für Max stünde die Sache deßwegen

kaum anders. Indessen waren auf der damaligen romantischen Schaubühne die frommen Klausner gäng und gäbe; dem höllischen Agenten Samiel gegenüber erscheint der Eremit hier als der himmlische.

Der Erfolg, den der Componist des „Freischütz“ mit seiner Partitur errungen, verdrehte dem Dichter Kind den Kopf; er benahm sich des Namens würdig, das heißt: einigermaßen kindisch. Er konnte seinen mißgünstigen Lorbeerhunger auch gegen Weber nicht verbergen. Vergebens suchte Weber zu begütigen. Kind schmollte bis an sein seliges Ende. Er gab lange nach Weber's Tod ein ganzes Buch von sich, welches er „Freischützbuch“ nannte, ein kleines Selbstpantheon, das er sich errichtete. Friedrich Kind hätte den Erfolg seines „Freischütz“ gerne ein zweitesmal erlebt, er dichtete denn auch einige Operntexte — seine Novelle: „Die Unterirdischen“, verarbeitete er unter dem Titel: „Zur silbernen Birke“ als Opernbuch — Kaliwoda in Donau-Eschingen ging richtig auf die Leimruthe, brachte 1847 seine „silberne Birke“ nach Prag, führte sie auf und fiel durch — ein Erfolg, in den sich das Buch und die nicht eben glücklich, wenn auch fleißig gearbeitete Partitur theilen durften. Einen zweiten Operntext: „Die Südseefahrer, oder: Die Verlobung auf Matawaÿ“, bot der „Dichter des Freischützen“ vergebens an Componisten aus, seine Dichtung blieb aus demselben Grunde uncomponirt, aus dem Don Abbondio's Wirthschafterin Perpetua bei Manzoni keinen Mann bekam: „Per non aver mai trovato un cane che la volesse.“

Weber's Musik zu Kind's Dichtung ist es, welche dem musikalischen „Freischütz" gleichen und höheren Rang gibt, als die Original-Erzählung einnimmt — und Kind, den Karl Maria mit in die Unsterblichkeit hineinmusicirt hat, hätte Ursache gehabt, dem Himmel für seinen Compagnon zu danken, statt sich gekränkt in seinen Dichterstolz zu hüllen. Aber Weber hatte — das muß man billiger Weise zugeben — Ursache seinem Dichter so dankbar zu sein, wie er in der That in seinen Briefen mehr als einmal mit großer Wärme und Herzlichkeit ausdrückt. Dem romantischen Tonsetzer war hier der richtige Stoff in der zweckmäßigsten Form geboten. Zwar hatte schon mehrere Jahre vorher der edle, tiefsinnige Spohr mit seinem vortrefflichen „Faust" den vollen Ton der deutsch-romantischen Oper angeschlagen, aber erst durch Weber's „Freischütz" fand dieser Ton den vollen Widerhall im Herzen des Volkes*).

*) Spohr war nie populär und konnte es nicht sein. Um es je zu werden, war er zu sehr exclusiv-musikalischer Aristokrat. Aber es ist und bleibt für unsere Theaterdirectionen eine Schmach, daß sein kräftigstes, frischestes, genialstes Werk, sein „Faust" vergessen und verschollen scheint; sein Faust, gegen den sich Faust und Gretchen und Mephisto und das zum zuckersüßen Sopranliebhaber metamorphosirte „alte Weinfaß" Siebel in Gounod's gepriesener Oper ausnehmen wie allenfalls hübsche französische Theaterfiguren neben Charaktertypen voll unsterblichen Lebens. Was will Gounod's Edellorette Marguerite (ich will Göthe's Gretchen nicht die Schmach anthun, die Französin mit diesem Namen zu nennen!) neben der rosenduftigen, rosenzarten Gestalt Röschens? Was Gounod's in grobkarikirten Zügen gezeichneter Mephistopheles neben dem wilden Dämon in Spohr's Oper, der allerdings auch nicht Göthe's Mephisto,

Weber's frühere Oper „Sylvana", deren Text an die Ritterromane jener Zeit (damals vielbegehrtes Leihbibliothekengut) erinnert,*) war nicht das Werk eine neue Richtung der Musik anzubahnen. Die wienerischen „romantischen" Ritter- und Zauberpossen mit Musik von Wenzel Müller, Kauer u. a., diese „Teufelsmühlen" und „Donauweibchen" hatten wol eine Art ferner Ahnung von dem, was der deutschen Opernmusik so zu sagen schon im Blute steckte — aber der wirkliche Kunstwerth dieser Kasperliaden war gleich Null — diese veredelte Bänkelsängerei kann in keiner Weise die

---

aber ein ganz grimmiger Teufel ist, vor dem man sich fürchten könnte? Ist in Gounod's Partitur ein Zug, der an die barocke Originalität des Hexenchors hinanreicht? (Ich bemerke: daß Spohr's Operntext mit Goethe's Dichtung nichts gemein hat. Besser so aber, als wenn z. B. in der französischen Profanation und frechen Mißhandlung des Goethe'schen Werkes die tief ergreifende Scene des Ostermorgens durch einen Schnitterchor (!) ersetzt wird, der mit seinem Sechsachtelhopsasa und Sechsachteltralala Faust „vom letzten ernsten Schritte zurückhält —!) „Jessonda", Spohr's Oper, der ich neben seinem Faust das Accessit geben möchte, verpflanzt deutsche Romantik und Sentimentalität an die Ufer des Ganges. Mir macht diese Oper immer den Eindruck, als trete ich in die feucht-warme Atmosphäre eines Blumenhauses voll tropischer, blühender Wunderblumen, deren süße Düfte zugleich berauschen und betäuben.

*) Der Knappe Krips ist der leibliche Bruder des berühmten Knappen Kasperl aus der wiener Ritterkomödie. Schikaneder hinwiederum hat dem Burschen Federn wachsen lassen und ihn Papageno genannt, ihn aber eben dadurch zu einer originellen Figur gemacht, was man dem Krips nicht nachrühmen kann. Als ultima progenies des weiland von der Neuberin unter Gottscheds Beistand begrabenen Hanswurst haben diese Figuren aber doch eine gewisse Interesse.

Ehre ansprechen als Vorläuferin der deutsch-romantischen Opernmusik gelten zu dürfen. Den „romantischen" Phantasien eines Schikaneder und anderer, ähnlicher „Poeten" des wienerischen Parnasses gegenüber erscheint unser Freischützpoet Kind allerdings völlig wie ein hoher Dichtergeist und den edlen Zug seines Opernbuches verkenne niemand! Weber hatte endlich auch Kritik üben gelernt, ein Buch wie den (1801 componirten) „Peter Schmoll" würde er jetzt wol dem „Dichter" vor die Füße geworfen haben,*) und vielleicht auch ihn selbst die Treppe hinab. Am Freischützentext übte er denn auch strenge Kritik, so freudig und fast begeistert er ihn auch aufnahm. Es ist allbekannt, daß er gleich zum guten Anfang die (ursprüngliche) Einleitungsscene zwischen Agathe und dem Eremiten ausmerzte — minder bekannt ist, daß er auch den Dialog zwischen Caspar und Samiel an Stelle des von Kind Gebotenen selbst verfaßte. Kind hatte dieses „Pourparler" viel zu weitläufig und umständlich gefaßt, ordentlich als solle dann

*) Dem unermüdlichen Weber-Forscher F. W. Jähns, der sich in seinem mit dem liebevollsten Fleiße und dem kritischesten Scharfsinn gearbeiteten Buche: „K. M. v. Weber in seinen Werken" Seite 43 beklagt, das „Textbuch des Peter Schmoll sei gänzlich verschollen, auch Cramers gleichnamiger Roman, aus welchem es entstand, sei ihm trotz allem Forschen darnach nicht erreichbar gewesen", hat mittlerweile durch die Gefälligkeit der K. Bibliothek in Dresden den erwähnten Roman glücklich aufgetrieben, wornach sich das Textbuch (es ist ausgezeichnet albern!) völlig wieder herstellen läßt. Hoffentlich wird Jähns dieses und mehr anderes bald als Nachtrag zu seiner so überaus schätzbaren Weber-Monographie veröffentlichen.

ein Notar alles auf gestempeltem Papier punktweise in forma juris aufsetzen. Weber fühlte sehr wol, was später W. R. Griepenkerl (in seinem „Kunstgenius der deutschen Literatur des letzten Jahrhunderts") über die erste Scene zwischen Faust und Mephisto in Goethes Tragödie bemerkt: „Das Zusammentreffen darf nicht in eine breite Verständigung verlaufen — es erfolgt mehr stoßweise, hier wie für alles Dämonische sehr bezeichnend." In dem geschriebenen Hefte, wo auf dem Titel noch zu lesen ist: „Die Jägersbraut" liegt ein Zettel von Weber's Hand, der die angsthaft kurzen Reden Caspars, die einsylbigen Antworten Samiels enthält, wie wir alle sie aus dem Theater kennen.*) Aber, abgesehen von solchen Einzelheiten, muß es Weber, als er diesen Text erhielt, gewesen sein, wie dem Fisch, den, nachdem er am Ufer ängstlich geschnappt, eine wolthätige Hand in's Wasser setzt, und der nun lustig die Flossen regt. Träumte doch Weber Romantik (im Sinne seiner Zeit) selbst in Werken, wo sonst für dergleichen kein Raum ist. Den Gefühlskreis, den Beethoven in seiner Sonate les adieux, l'absence et le retour (Op. 81) eben einfach als „Abschied, Abwesenheit und Heimkehr" schildert, illustrirt Weber auch, in seinem allbekannten, köstlichen Concertstück in F-moll (Op. 79). Aber wie? Da ist eine

*) Die Publikation auch dieser kleinen Reliquie dürfen wir von F. W. Jähns erwarten, der mir bei meiner letzten Anwesenheit in Berlin die Einsichtnahme in diese interessanten Curiosa in liebenswürdigster Weise gestattete.

einsam trauernde Burgfrau, der Gemal der als Kreuzfahrer nach Palästina gezogen, seine siegreiche Heimkehr u. s. w. Zwar behielt Weber diesen Commentar wolweise für sich — aber wir kennen ihn dermal durch Benedicts Mittheilung,*) und jetzt verliert das Stück dabei nicht nur nichts, es wird uns nur um so interessanter. Diese Burgfrau, dieser Kreuzfahrer-Gemal — ist es nicht als ob man einige Blätter im Fouqué läse? Nur daß diese Musik an Kunstwerth ganz wo anders steht, als Fouqué's Poesie, und daß Weber's musikalisch geträumte Figuren sich neben die (auch abstracten) Königstöchter, Pagen, Paladine u. s. w. in Uhlands Dichtungen stellen dürfen. Auch in den vier köstlichen Sonaten für das Pianoforte ist Weber der Romantiker, wie er sein soll. Am wenigsten vielleicht in der C-dur-Sonate (Op. 24),**) in welcher er

*) Das Nähere bei M. M. von Weber a. a. O. S. 311 und bei F. W. Jähns S. 338.

**) Indessen ist der Anfang mit dem Accord



— so recht medias in res — doch ein hinlänglich romantischer Zug, und muß die Leute frappirt haben, obwol sie durch Manches von Beethoven an analoge Züge hätten gewöhnt sein können. Merkwürdig darf heißen, daß ein Hauptelement der Romantik, der Humor, nicht eben Webers Sache war. Er bringt es immer nur bis zur Heiterkeit, zur Fröhlichkeit, zum leichten Scherz, stellenweise auch wohl bis zur wirklichen Komik. Von letzterer finden sich sehr glück-

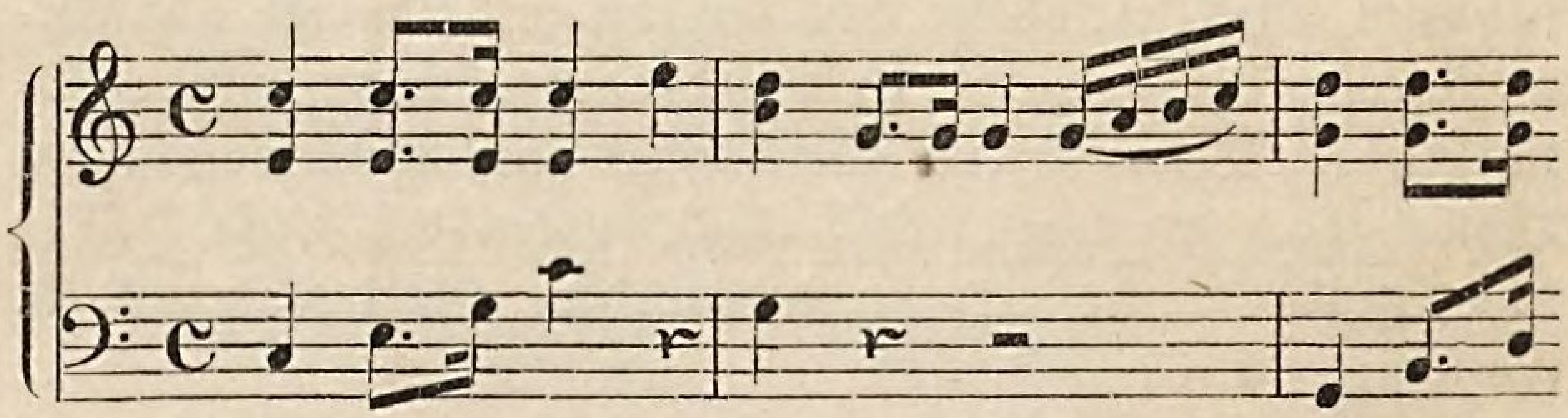
das Klavier mit echten Künstlerhänden aber auch mit Fingern spielt, die so sehr voll Brillantringe stecken, daß uns all' das Funkeln und Farbenblitzen fast blenden und verwirren will — entschieden aber in der Sonate in As, Op. 39, die ich die „Oberonsonate" nennen möchte, wie die D-moll-Sonate Op. 49 die „Freischützsonate". (Die Sonate in E-moll Op. 70 hat wiederum mehr allgemeinen Charakter.) Ganz romantisch sind die Gesänge aus „Leyer und Schwert", sie athmen den Geist der Freiheitskriege von 1813, 1814, 1815, der ja auch voll der Romantik war — aber freilich einer Romantik, die nicht träumend den Duft der „blauen Blume" einsog, sondern tapfer mit dem Schwerte die Dränger über den Rhein jagte und sich in Paris den Siegeskranz aufsetzte. Romantisch durch und

liche Züge im Abu Hassan — der Chor der Gläubiger „Geld, Geld, Geld, ich will nicht länger warten" ist in diesem Sinne ein Meisterstück; der Componist hatte dafür freilich in Stuttgart theils in eigenem theils im Namen seines hohen Herrn mehr und gründlichere Studien gemacht, als ihm selbst lieb war! Absichtlich fratzenhafte Komik bringt die Ouverture zu Turandot, der tolle Tanz im letzten Takt des Oberon. Wo Weber ganz bestimmt auf Humor losgeht wird er bizarr, und zwar in hohem Grade. Es kann kaum curiosere Stücke geben, als die (sogenannten) Menuetten in der C-dur- und As-dur-Sonate; sie gehören aber eben deswegen zu dem Originellsten, was es geben mag, und man betrachtet sie, wie man einen seltsamen Stachelcactus im Blumenhause mit Interesse und Verwunderung sieht, besonders da d i e s e Cacteen schöne, duftige Blütensterne (die Trios) treiben. Am nächsten streift Weber noch an den Humor, wo er gar nicht darauf ausgeht humoristisch zu sein, wie in dem reizenden Rondo in B-dur in den „huit pièces pour le P. F. a 4 mains Op. 60.

durch ist die gleichzeitig mit dem Freischütz entstandene Preciosa, die ja in Spanien spielt, wo ohnehin die Romantik an allen Wegen und Fußsteigen wie wilder Wegerich wächst. Aber erst im herzstärkenden Duft der deutschen Fichtenwälder, unter dem grünen Blätterdache der Buchen, wo Vater Kuno, der brave Max und der böse Kaspar pürschen und Samiel spukt, wo die Felsen groteske Gesichter schneiden, aber auch Maiglöckchen und Vergißmeinnicht blühen, erst da fühlte sich Weber ganz zu Hause. Und da hat er denn auch Weisen gesungen, die unvergessen bleiben werden, so lange ein deutsches Herz schlägt!*)

---

*) Der Leser erlaube mir hier einen kleinen Nachtrag. In den culturhistorischen Bildern habe ich ein Fragment jenes um 1816 — 1824 in Prag viel gehörten Marsches mitgetheilt, den Weber mit so köstlichem Humor in den Freischütz herübergenommen hat, um böhmische Bergmannsmusik zu charakterisiren. Ich brachte nur ein Fragment, da mir aus jener, in die ersten Jahre meines Lebens fallenden Zeit davon nichts mehr in Erinnerung geblieben. Man denke sich mein Erstaunen, fast möchte ich sagen meine Freude, als jüngst in Prag ein Bettelmusikant unter meinen Fenstern den längst verschollenen Marsch anstimmte. Ich schrieb sofort dem musicirenden armen Schelm nach, und hier ist denn das Stück vollständig:




1
2
1

Weber's Verdienst bei dem geistreichen Scherz wird mir jetzt noch größer, wenn ich sehe, wie geschickt für seine Zwecke er den zweiten Theil, abweichend vom Original, gemodelt. Der unbekannte „Componist" hat sich unverkennbar durch den Marsch im (für Prag componirten) „Titus" — vielleicht auch durch Spontini's Triumphmarsch in der Vestalin begeistern lassen.

II.

Musikalisches aus Italien.

Der geistvolle Componist der „Lustigen Weiber", Otto Nicolai, publicirte unter seinen Erstlingswerken ein Duo für Sopran und Mezzo-Sopran, ein in seiner Art vortreffliches Salonstück. Es lenkte die Aufmerksamkeit des Königs von Preußen auf den jungen Tonsetzer; er erhielt ein Stipendium, damit er zu seiner Ausbildung nach Italien reise. Otto Nicolai reiste wirklich nach Italien, schrieb Opern in modern italienischem Style, den „Templario", den „Esule di Granada", und konnte in unbeschreiblichen Aerger gerathen, wenn man ihn fragte, ob er der Verfasser des Buches sei: „Italien, wie es wirklich ist". Erst als er den musikalisch-hesperischen Plunder hinter sich warf, schuf er ein so frisches, feines Werk wie die „Lustigen Weiber" — leider sein letztes. Der Preisträger der Composition im Pariser Conservatorium wird noch heute als Pensionär zu seiner Ausbildung nach Rom geschickt. Auch

Berlioz errang durch seine Preiscantate „Sardanapal" dieses Glück — seinem Verdruß über die Musik des Landes, welches, wie er sich ausdrückte, „die faden Küsse des Scirocco und der Cavatinenschreiber empfängt", gab er damals in sehr pikanten Reisebriefen Ausdruck, welche er, ich weiß nicht mehr für welches Pariser Journal, schrieb. So stark aber und so nachhaltig wirken alte Traditionen! Es war ganz in der Ordnung, wenn Gluck, nachdem er in Prag die Musik tüchtig und solid als Handwerk gelernt, seine Lehrjahre in Italien durchmachte, um die Musik auch als Kunst handhaben zu lernen. Was Händel in Italien gelernt, zeigt der eigene Duft, der selbst über seinen klafterlangen Schnörkel-Arien (von den Chören gar nicht zu sprechen) schwebt; Sebastian Bach erscheint, bei im Allgemeinen ähnlichem Style, ordentlich herb dagegen. Heutzutage kann man den Musiker nur noch nach Italien senden, damit er lerne, wie er nicht musiciren soll, was allenfalls auch Gegenstand des Studiums sein kann. Anders der Maler, der Bildhauer. Diesem wird keine Reise nach Paris, kein Studium in irgend einem belgischen Atelier ersetzen, was ihm die Schätze aus Jahrhunderten der edelsten Kunstübung, der höchsten Kunstblüthe in Italien bieten. Als Berlioz sein Pensionär-Jahr in Italien zubrachte, lebten wenigstens noch Traditionen des bel canto, und er, dessen Gesangstücke vollständige Antipoden des bel canto sind, hätte von den „Cavatinenschreibern" in diesem Capitel etwas lernen können. Aeltere Musikfreunde in Wien erinnern sich noch eines beinahe idealisch vollkommenen

Vereines italienischer Operisten, wie er um 1822 unter Rossini's persönlicher Leitung mit der „Semiramide", der „Cenerentola", der eigens für Wien componirten „Zelmira" u. s. w. ein kaum irgend erreichtes Ensemble darstellte und selbst dem geschworensten Feinde neu-italienischer Musik, dem zur Aufführung seiner „Euryanthe" in Wien anwesenden C. M. v. Weber, den Ausruf entlockte: „er beginne auf sich selbst böse zu werden, denn das Zeug fange an, ihm wider Willen zu gefallen." Verschollene Dinge! An die Stelle der feinen, weltmännisch-eleganten Orchestration Rossini's, die oft wie ein überschäumendes Glas Champagner perlt und sprudelt, aber immer den Sänger als Hauptperson respectirt, ist zu vermeinter Erzielung „grandioser" Effecte ein grobschmiedmäßig mit Blech beschlagenes Orchester getreten, dessen rohem Loslegen gegenüber der Sänger nicht mehr singen darf, sondern schreien muß. Bellini machte in Paris mit Hülfe von zwei wundervollen, ihm zur Verfügung stehenden Baßsängern, Lablache und Tamburini, das Experiment, den Effect dadurch zu verdoppeln, daß er die beiden Baßcolosse im Unisono singen ließ;, das Duo „Suoni la tromba" in den „Puritanern" hatte wirklich unerhörten Erfolg, so wenig die Melodie neu heißen konnte, da sie im Grunde die nur anders gewendete Oroveso-Arie aus der „Norma" ist. Ein solcher Einfall hat Einmal Recht und dann nicht wieder. Trotzdem wurden die Unisono-Duette, die Unisono-Chöre seitdem beinahe eine eigene Rubrik. Endlich hat sich Verdi gar in neuester Zeit sein Concept durch Richard

Wagner verrücken lassen, und die „unendliche Melodie" fängt an, wie eine Boa constrictor zu erquetschen, was vom weiland bel canto etwa noch übrig gewesen ist.

Dem Standpunkte gegenüber, auf welchen die neueste italienische Oper gerathen ist (die selbst in ihren Operntexten, wie dem „Trovatore", „La forza del destino" u. s. w. Stoffe behandelt, welche den Neid der Porte St. Martin erregen könnten), erscheint der feingebildete, immer höchst reinlich und elegant schreibende Rossini völlig wie ein Classiker, wofür er in Italien auch gilt. Man beruhigt sich mit dem Gedanken, ihn zu besitzen; er ist für Italien der göttliche Componist par excellence, die feinste Vollendung der Kunst, der Meister, in dessen Anerkennung Kenner und Nichtkenner zusammenstimmen, dessen dramatische Werke immer wieder auftauchen, um dem Opern-Repertoire sofort die Würde und Bedeutung des „Classischen" zu geben. Von ihm datirt die neue Aera der Musik, so daß alles Frühere der Vergessenheit anheimgefallen; sein Stabat mater zum Beispiele gilt für die Vollendung des musikalischen Kirchenstyles, durch welches Pergolese's Stabat gänzlich in Schatten gestellt werde. Eine Inschrift über der unansehnlichen Thür des Liceo filarmonico in Bologna belehrt uns, „hier sei Rossini als Schüler eingetreten, um als die Bewunderung aller Zeiten herauszukommen". Erst in neuester Zeit hat man in Florenz den schüchternen Versuch gemacht, in die Epoche vor Rossini zurückzugreifen. Ist einmal die Grenzsperre Rossini'scher Musik gebrochen, so werden vielleicht auch Paisiello u. A.

sich wieder zeigen dürfen. Nur mit Zögern spreche ich es aus, daß die gänzliche und vollständige Entartung der Musikzustände in Italien sich endlich doch nur ganz direct von der einseitigen, blinden Vergötterung Rossini's herschreibt. Aller Ernst für die Kunst ist dadurch abhanden gekommen, welche von da an nur noch als Gegenstand sinnlich gedankenlosen Genusses hingenommen wurde. Rossini's glänzende Genialität, seine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit helfen über alle seine musikalischen Flüchtigkeiten, Zuchtlosigkeiten und Liederlichkeiten hinüber; kamen nun Leute nach ohne ihres Vorbildes Genialität und Liebenswürdigkeit, so blieben natürlich nur die Flüchtigkeiten, Zuchtlosigkeiten und Liederlichkeiten übrig. Bellini versuchte einzulenken; er hatte Blicke in die Partituren Spontini's und Beethoven's, vielleicht selbst Gluck's geworfen und sich Manches daraus sogar besser gemerkt, als vielleicht gut war. Dem Strome einen anderen Zug und Fall zu geben, reichten seine Kräfte nicht aus. Bei dem sehr talentbegabten Donizetti macht sich oft schon eine bedenkliche Rohheit bemerkbar, welche bei Verdi dann zur Haupt- und Grundmacht des Ganzen wird. Und Verdi ist der gran maestro des Tages, der legitime Nachfolger seiner Vorgänger, denn was seitdem diverse absolvirte Mailänder Conservatoristen u. s. w. an Fest- und Hochzeitsmärschen, an Hymnen des „befreiten" Italiens und an nicht durchgefallenen Opern geleistet haben, ist einstweilen der Rede nicht werth. Mercadante und Pacini, die *wir* nur als schwächliche Nachtreter Rossini's kennen, gelten als Vertreter einer „gelehrten", einigermaßen alt-

väterischen Musikrichtung. Von der Opernbühne ging das Verderben in die Kleinkunst der Romanze, der Canzone über (auf welchem Gebiete nur des Florentiners Luigi Gordigiani „Canti popolari toscani“ eine glänzende Ausnahme bilden) und ebenso in die Kirchenmusik, in der uns von allen Kirchenchören die leichtfertigsten Rossinismen entgegentönen. Warum nicht? Ist doch Rossini ein Classiker, der divino maestro assoluto. „Das Schöne bleibt überall schön, warum nicht auch in der Kirche?!“ belehrte mich Jemand in Florenz, als ich an der Sache Aergerniß genommen. Ich konnte nichts thun, als mich bei diesem Ausspruche beruhigen, rieth aber, doch auch das Corps de ballet um den Altar tanzen zu lassen. Daß man die weltliche Musik, die Theatermusik der glänzenden Musikzeit Italiens, und was sonst der Unterhaltung gedient hat, als „veraltet“ beiseite schiebt, möchte hingehen, aber daß man eine ganze glorreiche Literatur von kirchlicher Musik der römischen, venetianischen und neapolitanischen Schule kurz und gut über Bord wirft, sie ignorirt, was sage ich, nicht einmal von ihrer bloßen Existenz etwas zu ahnen scheint, geht denn doch über jedes Maß hinaus.

In dem Sänger-Collegium der päpstlichen Capelle zu Rom haben sich allerdings Compositionen des Palestrina-Styles erhalten, man hört an bestimmten Tagen gewisse Stücke von Palestrina, Morales, Allegri, Biordi, Pitoni u. s. w. Die Improperien am Charfreitag, das Miserere sind noch jetzt in ihrer Art erstaunliche Leistungen. Aber, unbegreiflicher Widerspruch, dieselben Sänger, welche hier

an Reinheit der Intonation, an feinster Nuancirung, an seelenvollem Ausdrucke nichts zu wünschen übrig ließen, schreien bei der nächsten „Cappella papale" in der nicht großräumigen Sixtinischen Capelle ihren Palestrina so unglaublich roh und seelenlos herunter, daß man den eigenen Ohren nicht traut und sie sich lieber zuhalten möchte. Crier comme un aveugle sagen die Franzosen, statt dessen könnte es auch heißen: Crier comme un chanteur de la chapelle du pape. Noch unter Baini's Leitung wurden die Leistungen der Capelle als ganz vorzüglich gerühmt. Baini starb am 21. Mai 1844 zu Rom, es hat von da kein Vierteljahrhundert gebraucht, um die Capelle zu dem zu machen, was man jetzt zu hören bekommt. Und schon hat auch die berühmte Charwoch-Musik der Sixtina in neuester Zeit ihren bedenklichen Riß bekommen. Am Mittwoch der Charwoche 1866 wurde Allegri's, am Charfreitage Bai's Miserere gesungen, am Donnerstag ein neues Miserere von — Abbate Mustapha, dem alten Sopran der Capelle. „Prophete rechts, Prophete links, Mustapha in der Mitten." Ernstere Kunstfreunde schüttelten über diese Vermustaphirung der Sixtina die Köpfe, und es mag wol der Name daran schuld sein, wenn mir für meine Person ein sehr bekannter Refrain aus den „Italiani in Algeri" vor den Ohren summte. Am 21. April 1868 wurde in der deutschen Kirche dell' Anima das Requiem für den König Ludwig von Baiern gefeiert. Die päpstliche Capelle sang dazu, und unter Anderem das Dies irae von Pitoni. Wie roh und handwerksmäßig diese feine

Composition ausgeführt wurde, ist nicht zu sagen, die köstlichen kleinen dreistimmigen Episoden des Tuba mirum, Liber scriptus u. s. w., welche den exactesten Vortrag verlangen, gingen höchst bedenklich ungenau. Von ungleich feierlicherer Wirkung ist es, wenn irgendwo statt figuraler Compositionen der bloße Cantus planus gesungen wird, wie dies einige Wochen später bei der Bestattung des Grafen Ludwig v. Stainlein (beiläufig gesagt, eines sehr talentbegabten Tonsetzers) in der Kirche S. Sabina auf dem Aventin geschah. Man begreift hier erst ein in der Geschichte immer wieder erzähltes, aber insgemein mißverstandenes Factum: wie es beim Tridentinum, trotz der herrlichen Compositionen eines Morales, Goudimel, Animuccia, Costanzo Festa u. s. w., in Frage kommen konnte, den kunstvoll vielstimmigen Gesang abzuschaffen und statt dessen blos die rituellen gregorianischen Intonationen einzuführen — man begreift erst diese Klagen über das „Durcheinanderschreien der Sänger, bei welchem keine einzige Sylbe des Textes zu verstehen sei", den derben Witz des Cardinals Capranica, welcher meinte: „es klinge wie ein geschüttelter Sack voll Ferkel." An den uns noch jetzt Schwarz auf Weiß vorliegenden Compositionen lag der Fehler auf keinen Fall, vermuthlich aber in der Ausführung, die auf vielen Kirchenchören sicher nicht die beste war. So wahrhaft überirdisch der Palestrina-Styl bei gutem Vortrage ist, so unleidlich wird er bei auch nur mittelmäßigem, wie denn auch eine Rafael'sche Madonna in einer mittelmäßigen Copie um desto unausstehlicher ausfällt, je

himmlischer das Original ist. Ich fürchte, der wahre Palestrina-Gesang wird gerade in seiner Heimat bald auch eine verschollene Tradition sein. Es macht einen tragikomischen Eindruck, die lange, glorreiche Reihe der Palestriner, einen wahren Triumphzug des Geistes und der edelsten Schönheit, durch die nachwackelnde Gestalt des alten dicken Mustapha beschlossen zu sehen! Die Kirchenmusik nach modernem Zuschnitte aber holt sich ihre Phraseologie aus dem Operntheater, der Italiener will in der Kirche dieselben Motive, Schnörkel, leidenschaftlichen Accente und Drucker hören, an die er sich in der (modernen) Oper gewöhnt hat. Die Solisten in der Kirche, meist Naturalisten mit prächtigen, aber ungebildeten Stimmen, legen los, wie etwa die Straßensänger vor den Kaffeehäusern, an welche sie in sehr bedenklicher Weise erinnern — Caricaturen des gebildeteren Opernsängers. Der veredelnde Klang der Frauenstimme bleibt ausgeschlossen, rohe Knaben-Soprane ersetzen ihn, wenn nicht gar, wie Berlioz erlebte, Falsettisten. Die Orchester-Instrumente (sie wären zu „weltlich" und zu „frivol"!) ersetzt die begleitende Orgel mit Registern, welche Oboen, Clarinetten u. s. w. nachahmen. Bei einem Hochamte in S. Carlo de' Catinari in Rom hörte ich einmal gar die Sänger sich in das Labyrinth eines fugirten Satzes hineinwagen; es lief indessen glücklich ab und zuletzt wurde kein Mann vermißt. Das schlimmste Capitel in der italienischen Kirchenmusik ist das Orgelspiel. Hier hört aller Humor auf, die Sache wird geradehin empörend. Die Orgelphantasie, welche

das Offertorium einleitet, ist insgemein ein Ragoût aus allen möglichen abgedroschenen Phrasen, Wendungen, Melodiefetzen, an denen wir uns bei Donizetti und Verdi übersatt gehört haben, Läuferchen, Trillerchen, übel auf einander platzende Accorde, Tanzrhythmen, dazwischen donnert zuweilen das Rollen des Paukenregisters oder fällt, bei besonders brillanten Stellen, ein helles Glockenspiel ein. Die linke Hand des Orglers ergeht sich fast immerfort in sogenannten Brillenbässen oder in rasche Viertelnoten anschlagenden Dreiklängen. — In S. Maria in Cosmedin zu Rom hörte ich den Organisten beim Kirchenfeste auf der gräulich verstimmten Orgel einen marschartigen Satz staccatissimo herunterspielen, es klang täuschend wie Gemecker! Am Himmelfahrtstage 1868 hörte ich — ich muß es sagen, mit einer Art inneren Grimmes — in der Unterkirche des Sacro Convento zu Assisi den Orgler neben dem Franciscusgrabe, unmittelbar unter den vom großartigsten Dante'schen Geiste erfüllten Malereien Giotto's, eine Galoppade herunterdreschen („spielen" konnte man nicht wol sagen), welche etwa zu einer Orgie trunkener Matrosen die passende Musik abgegeben haben würde. Das Pedal vermeiden die Herren Organisten, als seien es die glühenden Pflugscharen, über welche einst die heilige Kunigunde zum Erweise ihrer Tugend hinwandern mußte. Höchstens treten sie zum Schlusse ihrer Sätze zwei Töne, Dominante und Tonica, mit Pfundstiefeln. So sieht das Orgelspiel in dem Lande aus, an dessen Orgelwerken einst Meister saßen wie Andrea und Giovanni Gabrieli, wie

Claudio Merulo, wie Ercole Pasquini — wie Frescobaldi, der größten Meister aller Zeiten einer! Die Profanation geht ins Unglaubliche. In der Kirche Sta. Maria Novella zu Florenz hörte ich während der Militärmesse von der breit vor dem Hochaltar hingepflanzten Militärbande die Ouvertüre zu Flotow's „Martha“ spielen! Am Altare tönten die Glöckchen zum Momente der Elevation, zugleich erklang das lustige Motiv des Marsches der Mägde nach Richmond! Hätte in diesem Augenblicke Mephisto neben mir gestanden, er würde mir vielleicht zugerufen haben: „Greifst du nach dem Donner? Wol, daß er euch elenden Sterblichen“ u. s. w. Wer weiß, was ich gethan haben würde, hätte mir ein kleiner Donnerkeil zur Verfügung gestanden. Der Nonnengesang in Trinità de' Monti ist noch anhörbar, er hat etwas Unschuldiges; aber die Melodien selbst, welche man zu hören bekommt, sind doch wieder flache, süßliche Liedeleien. Kurz, die Kirchenmusik in Italien ist zu einer Entartung herabgesunken, welche in der Geschichte der Musik ganz ohne Beispiel ist. Für den Katholiken ist sie ein Schmerz und ein Aergerniß, für den Nichtkatholiken ein Gegenstand verachtungsvollen Spottes. Ein Mittel zur Heilung sehe ich aber wirklich nicht ab — bei solcher Depravation in Grund und Boden hinein bleibt kaum ein anderes übrig, als das heroische, kurz und gut nur den planen gregorianischen Gesang zu gestatten.

Auch die Oper habe ich in Italien nicht besonders bestellt gefunden. Eine Aufführung des Rossini'schen „Othello“

im S. Carlo zu Neapel stand allenfalls auf der Höhe des leidlich Anständigen. Die Emilia war sogar mit einer so kläglichen Sängerin besetzt, daß das anmuthige Duett: ,,Vorrei che il tuo pensiero'' wegbleiben mußte; statt dessen sang Desdemona eine Verdi'sche Arie. Das Orchester begleitete rein und höchst präcis, aber ohne Geist, ohne Seele (etwa wie ein vortrefflich gearbeitetes, mechanisches „Orchestrion"). Der musikalische Ruhm Italiens, der einst durch alle Welt glänzte, ist eine Tradition von ehemals.

III.

Deutsche Musik und deutsche Musiker in Italien.

Die schroffe oder vielmehr feindselige Scheidung zwischen „deutscher" und „italienischer" Musik, wie sie seit ungefähr einem halben Jahrhundert geherrscht hat und erst jetzt hüben und drüben, in Deutschland und in Italien, einer billigeren Auffassung und Würdigung Raum geben zu wollen scheint, datirt eigentlich erst, seit C. M. v. Weber als Repräsentant deutscher, Rossini als Repräsentant italienischer Tonkunst einander entgegengestellt und ihre Namen Losungsworte für zwei Parteien wurden, die ihren Kunstgeschmack oder, vielleicht richtiger, ihr subjectives Belieben und Behagen an Musik mit mehr Erbitterung und Ereiferung als mit wirklicher Einsicht gegen einander verfochten. Obschon C. M. v. Weber alles in der Welt eher war als ein „gelehrter" Contrapunktist, vielmehr, so oft er und der Contrapunkt mit einander zu thun hatten, Beide dem Himmel dankten, wenn sie einander wieder los

waren, so gewöhnte man sich doch, mit dem Begriffe deutscher Musik die Vorstellung des harmonisch Gründlichen, Gediegenen, Künstlichen, aber auch Schwerfälligen, Unmelodischen und geradehin Langweiligen zu verbinden, von italienischer Musik dagegen anzunehmen, sie sei ungründlich, ja fehlerhaft, aber dafür melodisch, gesangvoll, reizend, entzückend. Die „soliden" Kunstfreunde, Leute, die mit ihrer gediegenen Kunstbildung und ihrem echten Geschmack glänzen wollten, traten auf deutsche Seite, wogegen die „vornehme" und die „elegante" Welt leidenschaftlich zur italienischen Fahne schwur und auf die Leute der Gegenpartei als auf Pedanten, Plebejer und Sonderlinge spottend und verachtungsvoll herabsah; die Opern des „göttlichen" Rossini, des Schwans von Pesaro, des Helios von Italien, galten ihr gewissermaßen als eine für sie reservirte Sache, ,,comme les pêches et les mélons sont pour la bouche d'un baron''. Für den deutschen, geschulten Musiker, in dessen Dekalog obenan stand: „Du sollst keine verbotenen Quinten und Octaven machen", und welcher Abends nur einschlief, um Nachts von übermäßigen Terzquärtsext-Accorden zu träumen, war Rossini ein frivoler Sudler, ein frecher Kunstverderber, ein Charlatan — der Italiener, der das Di tanti palpiti trällernd aus der Oper hüpfte, bezeichnete hinwiederum die deutschen Tonsetzer kurz und gut als Barbaren. ,,Fuori i barbari!'' schrie damals der Vorsteher eines berühmten Conservatoriums in Italien, als er eines schönen Morgens plötzlich den Entschluß gefaßt hatte, alle Partituren deutscher

Meister — darunter auch Haydn's und Mozart's! — als für den Kunstgeschmack der Zöglinge „verderblich“, aus der Bibliothek des Institutes hinauswerfen zu lassen. —

Rossini selbst dachte anders. Sein Lehrer in Bologna, Padre Mattei, nannte ihn wegen seiner begeisterten Vorliebe für Haydn und Mozart scherzweise il Tedeschino, den kleinen Deutschen.

Vor der Epoche Weber-Rossini war es im Ganzen anders gewesen. In den Musikzeitungen wird damals kein Ton der Abneigung gegen italienische Musik laut, man nimmt vielmehr Musik einfach als Musik, ohne die Provenienz in Frage zu ziehen. Es war eine Seltsamkeit, eine Specialität, wenn man in Stuttgart „mit Entzücken von den brillanten Zeiten Jomelli's sprach und deutsche Musik verabscheute“ (Brief Goethe's an den Herzog vom 11. September 1797), obschon man an Zumsteeg dort einen achtbaren und echt deutschen Meister hatte, und wenn ein gewisser Johann Baptist Schaul diesem Stuttgarter musikalischen Credo durch eine bornirte Polemik gegen Mozart Ausdruck gab, die ihm selbst eine wenig wünschenswerthe Unsterblichkeit verschafft hat. Mozart selbst war den „Wälschen“ abgeneigt, aber nur den wälschen Musikanten, die gegen ihn machinirten und intriguirten, nicht der wälschen Musik, die er hochschätzte — jene Anderen intriguirten und machinirten hinwiederum gegen Mozart, nicht weil er ein deutscher Musiker, sondern weil er ein Genie war, das ihnen, die keine Genies waren, Concurrenz machte, was unter solchen Verhältnissen allerdings

eine sehr unbequeme Eigenschaft ist. Aber Mozart hatte in Italien selbst eine warme, eine geradezu enthusiastische Aufnahme gefunden; der Cavaliere filarmonico, wie man ihn dort nannte, wurde mit Ehren überhäuft, in Gedichten besungen; ja die abergläubischen Neapolitaner dachten an Zauberei, die an einen von dem jungen Mozart getragenen Ring gebunden sei. Mozart's Bildniß (es stellt ihn als einen vierzehnjährigen Knaben vor) nimmt im Eintrittssaale des Liceo filarmonico zu Bologna einen Ehrenplatz ein; wie oft mag der junge Rossini davor getreten sein und das bleiche, feine Gesicht mit den klugen Augen und der großen Nase nachdenklich betrachtet haben. Händel und Gluck wurden in Italien mit offenen Armen aufgenommen, Hasse hieß — völlig zärtlich — il caro Sassone. Umgekehrt war in Deutschland damals für jeden italienischen Musiker schon seine Heimat ein empfehlendes Creditiv, zuweilen wurde sogar ein deutscher oder slavischer Name zu besserer Empfehlung mit einem italienischen vertauscht. Die Sängerin Gluck's und des jungen Mozart, Antonia Wagele, nannte sich (nach ihrem Stiefvater und Lehrer) Antonia Bernasconi; Franz Anton Rösler, ein aus Leitmeritz gebürtiger Nachtreter Haydn's, nannte sich Rosetti; Mislivecek, der Leibcomponist der Gabrieli, durchzog Italien als Venturini. Der Tonsetzer mußte sich in Italien die letzte und höchste Weihe holen; dachte doch sogar der große Misoitale C. M. v. Weber an einen Wanderzug durch das schöne Land, wohin jeden Nordländer ohnehin die Sehnsucht zieht, er mag Musiker sein oder

nicht. Daß alle Musik von Italien ausgegangen sei, galt ohnedies für eine ausgemachte Sache. Durch eingehende Forschungen auf dem Gebiete der Musikgeschichte sind wir freilich heutzutage gründlich anderer Ansicht geworden; wie man aber noch zu Anfang unseres Jahrhunderts die Sache ansah, davon geben historisirende Excurse in Schubart's „Aesthetik der Tonkunst" eine lustige Probe. Man muß diese horriblen Dinge Schwarz auf Weiß gedruckt sehen, um es zu glauben. Solche selbstgeschaffene Wahnbilder der Ignoranz konnten sich noch 1804 in einer Musikzeitung (der Allgemeinen Leipziger), die sich mit ihrer Gelehrsamkeit und Gründlichkeit etwas wußte, anspruchsvoll breitmachen! Es ist begreiflich, wenn im Eifer für Wissen und Wahrheit Kiesewetter die „Verdienste der Niederländer" sehr nachdrücklich betonte, vom gleichzeitigen Zustande der Musik in Italien aber nur mit größter Verachtung redete, vielleicht mit noch größerer, als die alte Florentiner und die ober-italienische Schule wirklich verdienen mag, deren Canzonen und Frottole allerdings nichts weniger als Meisterstücke sind. Nicht die fabulosen „geflüchteten Griechen aus Konstantinopel",*) welche die Intelligenz gleichsam als Freigepäck im Reisekoffer mitbrachten

*) Siehe allgem. Mus.-Zeitung 6. Jahrgang S. 231. Unter andern heißt es dort vom Hofe der Mediceer: „ein Capellmeister Namens Crysolidas, ein geborener Grieche, hatte 2000 Zechinen Besoldung, der Rang gleich nach dem Oberhofmarschall und speiste gewöhnlich alle Tage an der Tafel des Herzogs. „Die Musikgeschichte weiß von alle dem kein Wort, vermuthlich ist Manuel Chrysoloras gemeint, der aber, wie bekannt, kein Capellmeister war.

und denen sich sämmtliche Wissenschaften an die Rockschöße hingen, um die „stockfinstere" Welt des mittelalterlichen Europa zu erhellen, haben die Musik nach Italien und dort zur Blüthe gebracht, sondern niederländische und deutsche Meister. Der Credit der „oltremontanen" Musiker, wie man sie in Italien nannte, war ein unbegrenzter. Selbst noch Philipp II. von Spanien schrieb am 7. October 1564, also zu einer Zeit, wo Spanien schon Musiker vom Range eines Morales, Guerrero u. s. w. hervorgebracht, an Margaretha von Parma, die Gouvernante der Niederlande: sie möge sich um einen tüchtigen flandrischen Meister für seine Hofcapelle umsehen, da sein bisheriger Capellmeister, Pierre de Manchicourt, gestorben sei. Noch Kaiser Rudolph II. sendete Singknaben seiner Capelle, die Talent zur Composition zeigten, mit einem Stipendium von 80 Karlsgulden zu gründlichem Studium nach — den Niederlanden. Das musikalische Monopol der „Oltremontanen" in Italien ist um so bemerkenswerther, als sich dort schon in der nächsten Generation nach Tinctoris Selbstgefühl zu regen begann. „Mögen unsere Verkleinerer es wissen," ruft Pietro Aron, „daß, wenn Deutsche, Franzosen oder andere Barbaren etwas besitzen, was glänzend heißen kann (che traluca in loro), sie Alles in Italien, dieser Mutter aller Bildung, gelernt haben." Und warum ereifert sich der würdige Musikgelehrte und Canonicus also? Weil man damals scherzend sagte, daß die Italiener nicht singen, sondern meckern (caprizano). Der glänzende Aufschwung der Musik in Rom durch Palestrina, Vittoria,

Felice Anerio u. s. w. und in Venedig durch die beiden Gabrieli, endlich aber die epochemachende Musikreform der Monodisten und Musik-Dramatiker, die um 1600 von Florenz ausging, brachte schließlich das Uebergewicht auf Seite der Italiener. Die stete (commerzielle) Verbindung Venedigs mit Deutschland that das Ihre dazu, daß insbesondere die venetianische Musik in Deutschland sich reformatorisch höchst wirksam erwies. Der große Hanns Leo Hasler saß in Venedig als Schüler zu Andrea Gabrieli's Füßen; Heinrich Schütz, Giovanni Gabrieli's Freund und Schulgenosse, wurde der Apostel des neuen Musikstyls in Deutschland; Gregor Aichinger reiste 1599 nach Rom und bekennt sich in der Vorrede seiner 1590 gedruckten, dem Jacob Fugger gewidmeten Kirchenstücke als begeisterten Bewunderer Johannes Gabrieli's. Der Wanderzug der lernbegierigen deutschen Musiker nach Italien begann. Sehr bezeichnend spricht sich der bereits maßgebend und mustergiltig gewordene Einfluß Italiens in Musiksachen in dem 1619 erschienenen dritten Theile des „Syntagma" von Michael Prätorius aus. Der Verfasser beruft sich gelegentlich auf Aussprüche von Personen, „so aus Italia kommen", erklärt sorgsam die italienisch-musikalischen Kunstausdrücke u. s. w., überhaupt erregt es seine höchste Aufmerksamkeit, daß „sonderlich in Italia aus der Massen viel musikalische Compositiones und Gesänge, so gar auff ein andere Art, Manier und Weise, als vor der Zeit, auffgesetzet an Tag kommen und zum Truck verfertiget werden". Die deutschen Musiker waren ihrer-

seits in Italien willkommene Gäste. Es gab darunter auch wol gelegentlich seltsame Leute, wie jener „nobilis germanus" Hieronymus Kapsberger, der zur Zeit Urban's VIII. in Rom lebte, gepriesener Theorbenspieler, Freund des grundgelehrten P. Athanasius Kircher und nebenbei Componist, der nichts Geringeres beabsichtigt haben soll, als die Musik Palestrina's durch seine Machwerke aus der päpstlichen Capelle zu verdrängen. Er hing sich an den Pontifex maximus, dessen lateinische Gedichte er nach dem „neuen Musikstyle" für eine Stimme Solo mit beziffertem Basse componirte. Die lateinische Vorrede dieser 1624 in Rom gedruckten Sammlung, an Urban VIII. adressirt, ist ein Muster colossaler Schmeichelei: „Die Weisen werden staunen," heißt es darin, „einem Geiste, den stets die wichtigsten Geschäfte in Anspruch nehmen, Verse entströmen zu sehen, wie sie kaum Einer schaffen könnte, der ganz Herr seiner Zeit ist, und wie sie Italien bisher gewiß von Niemandem erhalten hat; denn diesen Geist Pindar's, hochtönend in lateinischem Wort, hat die ewige Stadt nicht einmal von dem Fürsten ihrer Lyriker (nämlich Horaz) zu hören bekommen. Ich, der ich im obersten Priester der Christenheit den Ruhm David's neu aufblühen sehe, habe mich in meiner Musik bestrebt u. s. w." Wie Urban VIII. der ins Barocco übersetzte Leo X. ist, so sind seine Verse auch die ins Barocco übertragene lateinische Poesie der Humanisten; geblähte Horazismen, in denen von dem classischen Anhauch der Poesien eines Sannazar u. A. nichts mehr zu spüren ist. Wir

begegnen einem Epigramm auf den Tod der Maria Stuart, einer Paraphrase des Magnificat u. s. w. Der „edle deutsche“ Hieronymus hat zu dieser schwerfälligen Poesie eine unglaublich elende Musik, ohne Geist, Geschmack und ohne eine Spur von Schönheitssinn geschrieben.

Von der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts an begann und durch das achtzehnte Jahrhundert dauerte der Zug der italienischen Musiker nach dem Norden — die Rückströmung gegen die frühere Strömung der „Oltremontanen“ nach Italien. Der Glanz, zu dem Alessandro Scarlatti und seine Nachfolger die italienische Schule erhoben, sicherte den Italienern vollends die Herrschaft. Auch der deutsche Componist, der ohnehin neapolitanische Operntexte und italienische Canzonen fast täglich in Musik zu setzen hatte, dessen Kunst ihre technischen Ausdrücke dem Italienischen entlehnte, sah jetzt Italien als seine höhere geistige Heimat, die italienische Sprache als seine zweite Muttersprache an, zumal er als Capellmeister auch mit den italienischen Sängern und Sängerinnen in ihrem Idiom zu verkehren hatte. Noch in Mozart's, ja in Beethoven's Briefen finden sich gelegentlich italienische Brocken, und wenn Stahr es charakteristisch findet, daß Nero in der desperatesten Lage, kurz ehe er sich erdolchte, einen Monolog in elegantem Griechisch hielt, so ist es kaum minder bezeichnend, als wenn bei dem Gerüchte von Mozart's Vergiftung der Wolfenbütteler Capellmeister Johann Schwanberg — der übrigens seine Schule in Venedig bei dem Paduaner Giacomo Saratelli, dem Capell-

meister zu San Marco, der selbst wieder Schüler Lotti's war, gemacht hatte — die liebevolle Anmerkung: ,,Sciocco! non ha fatto niente per meritar tal onore'' in coulantem Italienisch von sich gab. Die angstvollsten und originellsten Geister blieben jetzt von italienischem Einflusse nicht unberührt. Johann Sebastian Bach, den man, so wie Jacob Böhme der Philosophus teutonicus genannt wurde, in eminentem Sinne den Musicus teutonicus nennen könnte, schrieb ein Clavier-Concert „in italienischem Geschmacke" und wendete die Tiefsinnigkeiten seiner Contrapunktik an ein Thema Legrenzianum (ein Thema von Giovanni Legrenzi, seit 1685 Capellmeister von San Marco, gestorben 1690); ja, um die Möglichkeit einer Erscheinung wie Bach begreifen zu können, muß man nebst den Arbeiten der deutschen Orgelmeister und den Arbeiten Franz Couperin's auch und vorzüglich die wunderwürdigen Orgelsätze Girolamo Frescobaldi's kennen. Händel sieht die Werke Alessandro Scarlatti's völlig wie eine Domäne an, welche ihm steuer- und zehentpflichtig ist. Das Verhältniß Joseph Haydn's zu Porpora, Beethoven's zu Salieri ist bekannt. Endlich gibt die Glanzerscheinung Rossini's der Sache eine gründlich andere Wendung. Als der alte Paër die Arbeiten des jungen Maestro hörte, rief er: „Jetzt ist es mit der wahren Musik aus!" Rossini war zu Bologna, in dem Neste der alten musikalischen Schule, nur ausgebrütet worden, um ihm, sobald ihm die Fittige dazu gewachsen waren, mit einem lauten Göttergelächter zu entflattern. Von Paër, Zingarelli, Generali,

Nicolini und dem ganzen alten Stamme war keine Rede mehr; wer in Italien Erfolg haben wollte, mußte sich bequemen, Rossinianer zu werden. So Caraffa, Pacini, Mercadante. Wie viel mehr der Musiker, der sich des italienischen Indigenats nicht rühmen konnte! So Meyerbeer und noch Otto Nicolai. Daß C. M. v. Weber den theuren Jugendfreund Meyerbeer geradezu für einen musikalischen Renegaten und Apostaten ansah, war andererseits auch wiederum natürlich. Der deutsche Musiker, der andere Ansichten hatte als Meyerbeer und Nicolai, reiste jetzt aus allen möglichen Ursachen nach Italien, nur nicht, um sich dort musikalisch zu bilden. Mendelssohn's Reisebriefe sind ein interessantes Wahrzeichen dafür. Italien bietet ihm alle möglichen Anregungen, nur nicht musikalische, oder letztere höchstens in umgekehrtem Sinne, wie etwa Salzmann's Krebsbüchlein als pädagogisches Buch; er profitirt allenfalls von der modernen italienischen Musik, indem er sich über sie gründlich ärgert. Der in Sachen der Musik deutsch gesinnte Franzose Berlioz bejammerte seinen Aufenthalt zu Rom, in der herrlichen Villa Medici, der Caserne académique, wie er sie in seinem Unmuthe nennt, wie ein Exil. In der Peterskirche pflegte er sich in einen Beichtstuhl zu setzen um — — Byron zu lesen; für Palestrina brachte er einen verachtungsvollen Haß mit heim, der seine offene Abneigung gegen Händel, seine geheime gegen Mozart noch überbietet. Man gab im Pariser Conservatorium die Neunte Symphonie Beethoven's, und er war dazu verdammt, in dieser elenden Peterskirche, an

diesem elenden Remisee, an diesen elenden Wasserfällen von Tivoli zu promeniren! „J'étais méchant comme un dogue à la chaine," erzählt er selbst.

Die Nachfolger Rossini's waren nicht die Leute dazu, eine neue, lebenskräftige Kunst-Aera zu schaffen. Bellini versuchte es, ziemlich schüchtern, zu größerer Einfachheit und dramatischer Wahrheit zurückzukehren; er war eine edle, aber schwächliche Natur; zum Reformiren gehört ein Eisenkopf, gehören Eisenfäuste, wie sie Gluck gehabt. Was Bellini's Melodik ihren eigenen Reiz gibt, ist der entschiedene Anklang an sicilianischen Volksgesang — ein Zug, den er mit Pergolese gemein hat. Donizetti's allerbeste Stücke sind kaum mehr als ein in hastigen und oft rohen Zügen und in wenigen, aber ins Feld scheinenden Farben auf den handgreiflichsten und nächsten Effect umgemalter Rossini — von Rossini's feiner Durchbildung, von seiner geistigen Noblesse ist hier keine Spur mehr; die Rossini'schen Formen, welche diese Epigonen anwenden, erinnern an die ausgeblasene Erbsenschote, von welcher der Narr im „Lear" einmal redet. Verdi hat vollends, was von den guten alt-italischen Musik-Traditionen noch übrig war, wie werthloses Gerümpel weggeworfen.

Die deutschen Musiker wandern trotzdem fleißig nach Italien, aber nicht um seiner Musik willen — es wäre denn, daß sie aus dem verschütteten Pompeji der alt-italischen Musik als fleißige Arbeiter in Archiven und Bibliotheken Schätze graben. So Proske und nach ihm Andere.

Indessen ist der Bann, der während der ganzen Rossini-

Zeit in Italien gegen jede Musik ausgesprochen war, die nicht als musica nostrale dem Lande angehörte, in neuester Zeit gebrochen. Der regere Verkehr, die endlich bis zur Armseligkeit herabgesunkene Misére des allerneuesten Nachwuchses, dieser Pedrella und wie sie Alle heißen, haben bewirkt, daß man sich endlich nach Auswärtigem umzusehen anfängt. Ehe der Rossini'sche Blumengarten Alles überblühte und überwucherte, hatten die Sachen anders gestanden. Noch Antonio Gordigiani (der Vater des durch seine reizenden canti popolari toscani bekannten Luigi Gordigiani und des jüngst in Prag verstorbenen trefflichen Singmeisters Giovanni Gordigiani) konnte auf der Pergola in Florenz Mozart's „Don Giovanni" und „Figaro" mit größtem Erfolge zur Aufführung bringen, wovon Giovanni Gordigiani noch als Greis die lustigsten und anmuthigsten Details zu erzählen wußte. Jetzt fängt man an, sich wieder nach Mozart umzusehen; man greift in der Noth nach Cimarosa, dessen „Matrimonio segreto" im Teatro Nuovo zu Florenz mit größtem Beifalle in Scene ging. Florenz, die Vaterstadt Cherubini's, scheint überhaupt für die neue musikalische Bewegung in Italien der Vorort werden zu wollen. Auch Rom betheiligt sich daran, und die guten Musiker an beiden Orten wenden ihre Augen nach deutscher Tonkunst. Herr Ducci und Frau Rita Montignani in Florenz sind tüchtige Beethoven-Spieler, das „Florentiner Quartett" bedarf nicht erst des Lobes, und Professor Abramo Basevi ist im Interesse guter Musik ohne Ende thätig.

In Lucca, Arezzo, Pistoja u. s. w. haben sich Filialen des Florentiner Quartettvereins gebildet. Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, daneben auch selbst schon Schumann, sind in diesen Kreisen verehrte Namen; daß aus landsmannschaftlicher Liebe auch Boccherini hervorgesucht worden, sogar einem von der Gesellschaft publicirten Journal den Namen gegeben, ist nur zu loben. Die Symphonien der deutschen Meister finden in Florenz immer mehr Verständniß und Anklang, so wenig sich die dortigen Orchester mit dem Wiener, Münchener, Leipziger u. s. w. messen können. Desto besser wird Kammermusik aufgeführt.

Die Florentiner Quartett-Gesellschaft besteht seit 1861; ursprünglich bildeten das Florentiner Quartett die Herren Giovacchini, Bruni, Laschi und Sbolci, seit 1863 die Herren Papini, Bicchierai, Chiostri und Jandelli, im Jahre 1865 übernahm Jean Becker die erste Violine, Hilpert das Violoncell. Kräftig wird dieses Streben durch den Verleger Guidi unterstützt, der Beethoven's Quartette Op. 18, 59, 74, das Septuor, Mozart's Quintett in A (mit obligater Clarinette), Mendelssohn's Octett u. A. m. in Partitur in zierlichen Taschenausgaben zu höchst billigen Preisen veröffentlicht hat. Nur das specifische Musikantenthum in Florenz sieht das Alles mit scheelen Augen an. „La società del Quartetto di Firenze vive contro la volontà della maggior parte dei maestri florentini, e spera di viver più di loro," sagte mir Professor Basevi.

In Rom ist es vor Allem das Quartett Pinelli, wo

man gute Musik hört. Es ist schon ein enormer Fortschritt, daß die Italiener ihre exclusive musikalische National-Eitelkeit überwunden haben und daß die Musiker unter ihnen, die es mit der Sache ernster nehmen, einzusehen anfangen, daß hinter den Bergen, d. h. den Alpen, auch Leute wohnen. Liszt's Wirken in Rom, Bülow's in Florenz muß man hoch anschlagen, und man muß diese beiden Meister auf diesem Gebiete schon um ihrer klugen musikalischen Pädagogik den Italienern gegenüber hochschätzen und daß sie dort nicht für die „Zukunftskunst" (ein Italiener würde ohnehin an dem bloßen Worte ersticken!) Propaganda machen.

Bedenklicher sieht es mit der Oper aus. Meyerbeer ist für jetzt der große Meister des Tages; „Roberto", „Il Profeta", „L' Africana", „Gl' Ugonotti" haben sich auf den wälschen Opernbühnen eingebürgert. Aber solche Riesen-Opern, in welchen, bei allen trefflichen Zügen und Seiten, Alles zur gedenkbarsten Aufbietung aller, auch der luxuriösesten Mittel emporgetrieben ist, denen, mögen sie alles mögliche Gute haben, doch mindestens das künstlerische Maß fehlt, sind nicht eben geeignet, die italienischen Opernzustände zu reformiren und zu bessern. Wer jahrelang nur Pomeranzen gegessen hat, überladet und verdirbt sich den Magen, wenn man ihn plötzlich an eine Bankierstafel setzt, die unter der Last der Speisen kracht und bricht. Für Italien thäte ein eingebornes Talent noth, das Gluck's hohen dramatischen, Mozart's zauberhaften musikalischen Zug mit Beethoven's hohem Fluge in sich vereinigte. Eine

solche Tripel-Allianz in e i n e m Kopfe dürfte freilich unter die frommen Wünsche gehören. Man hat neuestens Verdi an die Spitze der musikalischen Reformbewegung in Italien officiell hingestellt. Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch Verstand; wir wollen das Weitere abwarten!

IV.

Abbé Liszt in Rom.

Ein Ausruf des äußersten Erstaunens tönte durch die ganze gebildete Welt, als die Zeitungen die Notiz brachten, Liszt sei zu Rom in den geistlichen Stand getreten. Von Liszt, dem Tonkünstler, war man plötzliche Ausweichungen in fremdeste Tonarten gewohnt, bei denen Musiker strenger Observanz in die Höhe fuhren; aber die Modulation, welche Liszt jetzt auch in seinem Leben so plötzlich machte, hatte kein Mensch erwartet. Liszt, dessen Lebenslauf den modernen Künstler in seiner blendendsten Erscheinung darstellte, der einen brillanten Roman lebte; Liszt, welchem die Welt, wo er sich zeigte, eine Bewunderung zollte, die man mit dem Namen „Lisztolatrie" bezeichnen könnte, stieg von seinem Triumphwagen und beugte sein Haupt der Tonsur! Der Künstler, dessen strahlender Ruhm die Welt durchglänzte, zog sich in die Dämmerung düsterer Klostergänge zurück. Denn wahrlich, er hätte zu den Gegenfüßlern

kommen mögen, wo auch das Clavier seine Füße den unsern entgegenstreckt, auf Inseln, wo man Zahlungen statt in Geld in Cocosnüssen leistet: es ist anzunehmen, daß auch selbst dort tätowirte Enthusiasten ihre letzte Cocosnuß an ein Concertbillet gewendet haben würden.

Das erste Erscheinen Liszt's in Deutschland (es war gegen Ende der Dreißiger-Jahre) wirkte geradezu Wunder. Hatte bis dahin ein Claviervirtuose von Ruf und Bedeutung in Straßen-Affichen den hohen Adel und das verehrungswürdige Publicum zu seinem Concerte geladen, so konnte man sicher sein, daß am Concertabend ein ältlicher Herr hervortrat, mit lächelndem, geröthetem, wolgenährtem, behäbigem Gesichte, den wolbeschorenen Backenbart vom Ohre halbmondförmig gegen die Mundwinkel geführt, das wolgeschorene Haar glänzend glatt gestrichen, in schwarzem Frack von bedenklich philiströsem Schnitt (allerdings vielleicht ein Ordensbändchen im Knopfloch) in blendend weißer Weste, sowie dergleichen Halsbinde — und hatte der berühmte Künstler gegen den versammelten hohen Adel und das verehrliche Publicum sein etwas unbeholfenes Compliment gemacht und am Clavier Platz genommen, so begann das Orchester sofort die breite Einleitung eines breiten Concertes, solid und endlos wie ein Pfarrerschmaus auf dem Lande, und da „rollten die Perlen über Goldplatten", da funkelten die Brillantpassagen, da flatterten die Arpeggien wie farbige Seidenbänder, und stand der Berühmte endlich auf und trat nach abermaligem Bückling ab, so klatschte der hohe Adel und das verehrungs-

würdige Publicum sehr in die Hände, der Berühmte wurde „gerufen“ und machte seinen dankenden Schlußbückling. Da kam nun Liszt, jugendlich schlank, halb Apoll, halb Hermes, das scharfgeschnittene, feine, geistvolle Gesicht vom wallenden Blondhaar poetisch und schwärmerisch eingerahmt, im Benehmen den allerfeinsten französisch-graziösen Ton, ein sprühend geistreiches Wesen, originell durch und durch und die Souveränetät des Genius ohne irgend welche Anmaßung, in der anmuthigsten, allerdings oft frisch-kecken Weise aller Welt gegenüber behauptend. Personen, denen sich jene anderen Concertgeber nur zum Winkel von 45 Graden zusammengebückt genähert haben würden, und von denen sie nur im Krebsgange, rücklings zur Thür hinaus, geschieden wären, fertigte Liszt gelegentlich mit einem scharfen Bonmot ab — das imponirte erst recht! „Was haben Sie in Berlin für Geschäfte gemacht?“ fragt eine große Dame, und Liszt antwortet mit verbindlich-graziösestem Lächeln leichthin: „Um Verzeihung, Altesse, ich habe in Berlin Musik gemacht — keineswegs Geschäfte.“ Im Concertsaale, vom Clavier leicht gewendet, plaudert der junge Musengott mit den zunächst sitzenden Damen im feinsten Französisch, in seiner Conversation blitzen unaufhörlich Witzworte, pikante Aperçus, geistreiche Einfälle, dazwischen auch wol eine capriciöse Boutade — plötzlich, wie von Inspiration ergriffen, wendet sich Liszt zum Clavier, er wirft in rascher Bewegung, ohne hinzusehen, nachlässig und leichthin die Hände auf die Tasten, und unter seinen Fingern baut sich nun ein schimmernder Zau-

derpalast von Tönen auf, der Alles in athemlos horchendes Entzücken versetzt und zum Schlusse einen Beifallssturm weckt, der mit den Donnerpassagen wetteifert, welche Liszt dem Clavier in höchster Steigerung gewaltiger Kraft zu entlocken versteht; mag auch ein alter Pianist, wie J. B. Cramer kopfschüttelnd dazu meinen: „De mon temps on jouait fort bien, aujourd'hui on joue bien fort.“ Liszt verschmähte die orchestralen Hülfstruppen anderer Virtuosen, er allein genügte sich um unerhörte Wirkungen hervorzubringen. Zwar spielte er das Concertstück in F-moll von K. M. v. Weber mit Orchester-Begleitung, aber mehr wie eine Ausnahme. Alle die dareinredenden, sich herandrängenden Orchester-Instrumente hätten am Ende doch nur die freie Entwicklung ganz neuer, unerhörter Kräfte und Effecte des Claviers, wie es sie unter Liszt's Fingern die staunende Welt hören ließ, unbequem gestört. Sein berühmter Rival Thalberg hatte in seinen großen Phantasien („Moses“, „Norma“ u. s. w.), in seinen Capricen u. s. w. auch darauf hingearbeitet, Stücke zu schaffen, welche dem Concertspieler das Orchester entbehrlich machten. Aber Thalberg war eine ganz anders angelegte Natur als Liszt. Wenn jene Tänzerin „Goethe tanzte“, so kann man sagen, Thalberg spielte haute volée. Liszt machte auch im Salon eine brillante Figur. Aber wir haben es auch erlebt, daß Liszt in höchst bescheidenen Privathäusern auf irgend einem hartmäuligen, lebensmüden Pianoforte mit verschwenderischer Freigebigkeit und mit der ganzen Macht seines Genies spielte, weil dort einige echte, geistvolle Musikfreunde und

Musiker sein Publicum bildeten, während er im brillantesten der brillanten Salons, wo ein eigens für seine Anwesenheit um schweres Geld gekaufter Erard dastand, alle mögliche Liebenswürdigkeit entwickelte, aber nur nicht zum Spielen zu bringen war — so, daß am Ende der Soirée der neue Erard intactior omni bellum dirimente Sabina zurückblieb. Eine Gesellschaft junger, reicher Leute fétirte den musikalischen Helden des Tages. Das Diner ist geendet, die Cigarren dampfen, da sagt einer der Wirthe mit bedeutungsvollem Blicke auf das bereit stehende Pianoforte: „Sie könnten wol auch etwas zum Besten geben, bester Liszt!“ Mit einer Bosheit, die man ihm gar nicht zutrauen sollte, fängt Liszt dieses unglückliche „auch“ auf und sagt in seiner raschen Weise: „Jawol, jawol, ich hoffe, euch, meine Herren, morgen alle zusammen bei mir zum Diner zu sehen.“ Und so hat er unbescheiden Andringende mehr als einmal abziehen lassen, wogegen oft der leise geäußerte Wunsch eines tüchtigen Musikers, eines geistreichen Mannes endlich, wenn er auch kein Musiker war, ihn sofort ans Instrument trieb. Dann schien es, als sprühe elektrisches Feuer aus seinen Fingerspitzen; lag auf dem Notenpulte zufällig irgend eine unbedeutende Composition, so that er ihr wol in heiterer Laune die Ehre an, sie durchzuspielen; der zündende Prometheus-Funke schlug hinein, sie belebte sich unter seinen Händen; trat man nach geendetem Spiele hinzu und sah man in das Notenheft, so hatte man freilich den Eindruck eines Häufleins todter Asche. Diese Eigenschaft hat Liszt noch jetzt. Als ich ihn 1868 in seiner

Klosterwohnung in S. Francesca Romana besuchte, fand ich auf seinem Clavier einen „Siegesmarsch von Mentana", das Autorspräsent irgend eines päpstlichen Capellmeisters, Regiments-Capellmeister-Musik in des Wortes voller Bedeutung. Liszt spielte die beiden ersten Seiten, und siehe da, diese musikalische Tripel-Alliance trivialer Melodien mit trivialen Harmonien und trivialen Rhythmen bekam Feuer, Glanz, Leben, sie wurde geradezu begeisternd. Diese hinreißende Macht des Geistes hat Liszt eben überall bewährt. Ich kenne Leute, welche Liszt's Musik, wie sie Schwarz auf Weiß dasteht, nicht leiden können und doch von seinem Vortrage eben dieser Musik so gut wie alle Welt hingerissen sind. Diese Macht des Geistes zeigt sich aber nicht blos am Clavier, an der Spitze des Orchesters, sie hat auch im Gespräche, in der einfachen Conversation Liszt von jeher eine fast zwingende Macht über diejenigen gegeben, die mit ihm zu thun haben. Man sende ihm wie dem Marius einen cimbrischen Mörder oder man sende ihm einen Recensenten nach; gewinnt er nur Zeit, mit dem Mörder oder mit dem Recensenten zehn Worte zu sprechen, so ist er gerettet. Was haben nicht die Frauen für ihn geschwärmt! Und noch jetzt ist er Gegenstand heimlicher Adorationen. Ich weiß junge Pianistinnen, welche ihn von Person gar nicht kennen, nie ein Wort mit ihm gesprochen, und deren schwärmerische Verehrung dennoch Alles hinter sich läßt, was das Käthchen von Heilbronn je geleistet. Wenn das am ex officio mindestens trockener gewordenen Holze des Abbé Liszt geschieht, was mußte am

grünen Holze des brillanten Jünglings von Anno Dreißig geschehen!

Es gab daher damals in Wien viele Leute, insbesondere Damen, welche in und an Liszt etwas „Dämonisches“ fanden. Besser würde der Ausdruck auf seinen Vorläufer Paganini gepaßt haben, der in der That einem geigenden Vampyr glich, und an den sich düstere Märchen von Mord und finsteren Kerkerjahren knüpften. Man wußte in Wien für jene Geistesmacht eben kein besseres Wort zu finden, und Tobias Haslinger's Vignettenzeichner brachte auf dem Titelblatte tanzende Teufelchen an, als Johann Strauß Liszt'sche Motive zu Tänzen zurecht machte. Denn der damalige Wiener tanzte eben nach Allem; hätten unvermuthet die Posaunen des jüngsten Tages getönt, Strauß würde in Eile noch eine „Jüngstentag-Quadrille nach beliebten Motiven der Gerichtsposaunen“ componirt haben. Liszt wäre ohne Zweifel im alten Rom ein gewaltiger Redner, im Mittelalter ein gewaltiger Prediger geworden, sein Vortrag von den Rostris, von der Kanzel würde gezündet haben, wie sein Vortrag vom Clavier gezündet hat. Es war im Winter 1845/46, daß Berlioz von den Prager Musikern mit einem Festmahle und einem Silberpocal geehrt wurde, Liszt war eben auch zugegen. Als es an die Ueberreichung des Pocals gehen sollte, hatte Niemand den Muth, der Katze die Schelle anzubinden — wer konnte es wagen, dem geistreichen Franzosen die Gabe mit einer feierlichen Rede in einem endlich doch fremden Idiome zu übergeben? Beim Dessert wird Liszt heimlich ins Ver-

trauen gezogen — er nimmt den Pocal, schüttet eine Bouteille Champagner hinein, hebt ihn und hält eine Feuer- und Flammenrede, die denn auch Alles in Feuer und Flammen setzt. Das war eine Improvisation nach dem zerstreuenden Tumult eines großen Diners! So kann man auch sagen, daß Liszt mit seinem Buche über „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ den Weg für Richard Wagner gebahnt hat. Brillant in der Darstellung, voll warm zustimmender Begeisterung, mit wolgewählten Notenbeispielen illustrirt, wirkte das Büchlein, was Wagner selbst mit seinen zahlreichen Büchern nicht vermocht. Die Welt horchte auf, es war, als sei von den wirklichen Schönheiten jener Werke nun erst der Vorhang weggezogen worden; der Erfolg war jetzt rasch und trotz leidenschaftlich widersprechender Stimmen allgemein. Was Liszt in Weimar gewirkt, wie er mit einer Reihe auf bedeutendste künstlerische Ziele gerichteter großer Instrumentalwerke zu heftigstem Widerspruch der Gegner, zu ebenso heftig ausgesprochener Zustimmung der Anhänger hervorgetreten, ist in frischester Erinnerung. Liszt wird immer eine höchst merkwürdige Erscheinung in der Kunstgeschichte bleiben — freilich wird sein Bild vor der Nachwelt dastehen wie ein verblaßtes, verschossenes Pastellporträt, denn es ist seine Person, seine lebendige Gegenwart, die Alles macht und wirkt. Wollen Andere die kühnen elliptischen Bahnen dieses glänzenden Irrsterns nachfliegen, so wird die Sache freilich bedenklich. Liszt hat das hohe Verdienst, das Recht des Geistes, die Freiheit des Genius auf dem Gebiete der

Kunst vertreten zu haben. Aber das Wort „Freiheit" wird so leicht mißverstanden, es wird leicht vergessen, daß sie nur mit und unter dem Gesetze bestehen kann. Wo Gesetzlosigkeit das einzig Positive ist, pocht der Untergang an die Thür. Der Mensch freilich macht das Gesetz — doch nein, er macht es nicht, er findet es nur, er spricht nur aus, was in höheren, ewigen Gesetzen über ihm lebt. Nicht jede Grille, die einem genialen Menschen durch den Kopf schurrt, ist sofort einzufangen und in den Käfig des Paragraphes eines ästhetischen Lehrbuches einzuquartieren. Vor Allem thut der Kunst Maß noth. Die alten griechischen Künstler scheuten die ὕβρις in der Kunst, wie jeder Grieche im Leben überhaupt, und der große Alexander wies den Bildner zurück, der den Berg Athos zur übergigantischen Statue aushauen wollte. Liszt, der Pianist, hatte zunächst jenes (jetzt schon ziemlich verschwundene) Geschlecht der Joves tonantes des Claviers auf dem Gewissen, welche als Pseudo-Liszte die Concertsäle unsicher machten, bei deren öffentlichen Exhibitionen ein Clavierstimmer und Clavierbauer bereitstehen mußte, wie bei Duellen der Wundarzt, welche meinten, das Genie sitze bei Liszt im Langhaare und eine Delila könnte ihn mit ihrer Scheere sofort auf den Standpunkt eines pianistischen ABC-Schützen zurückversetzen. Was die Wagner-Bewegung betrifft, so hat sie leider allen möglichen Grundschlamm von Gemeinheit, Bosheit und Grobheit zu trüb-stürmischen Wellen aufgeregt. Der musikalische Literatur-Jüngling, der es sonst zu nichts brächte, wird extremer Wagnerianer,

und jedes musikalisch-theatralische Winkelblatt, das sich Bahn brechen will, verkündigt in seinem Programm, „es werde den musikalischen Fortschritt kräftig vertreten.“ Dieser sogenannte „Fortschritt“ führt ins Bodenlose, er ist eben einfach das Ende der Kunst. Kaum irgendwo ein Ton reinen Antheils, trübe Leidenschaft überall. Es wäre endlich die höchste Zeit, diesem Treiben ein ernstes, würdiges „Halt!“ entgegenzurufen. Wer wagt es? Wer läßt sich gerne mit Koth bewerfen, wie ihn das unausbleibliche Los träfe? Hat es doch Otto Jahn getroffen, dem Deutschland ein Buch („Das Leben Mozart's“) dankt, wie keine andere Nation ein ähnliches aufweisen kann — der auch als Archäolog zu den Besten zählt. Wehe dem, der nicht in das große Zukunftshorn bläst! Er ist ganz einfach ein Idiot, ein Bösewicht — und damit gut. Man braucht aber nur ein Jahr lang consequent drucken zu lassen, der und der sei ein Idiot, ein Bösewicht, so glaubt es die Welt.

Mitten in diesen Bewegungen verlautete, Liszt verweile in Rom. Es verlautete von ihm das Wort: „Er habe seine Graner Messe mehr gebetet als componirt“, und die Partitur des Werkes ließ eine Art theologisch-dogmatischen Aufbaues nach Leitmotiven (in Wagner's Sinn) erkennen. Plötzlich hieß es, Liszt habe die Weihen genommen. Nun waren die Notizler eifrig hinterher; man ließ Liszt Messe lesen und Beichte hören, man ließ den Papst selbst voll Entzücken Liszt umarmen und ihn „seinen Palestrina“ nennen — und was der Hühnerhof der Journal-Enten sonst Alles zu schnattern fand. Eine Illustra-

tion ließ Liszt im freundschaftlichen Gespräche mit Pius IX. im Kreuzgange des Laterans wandeln, obendrein gönnte ihm (auf dem Bilde) der Papst die rechte Hand. Warum nicht? Hat uns doch auch ein stylistischer Doppelgänger Karlchen Mießnik's belehrt: „der König zu München ehre in Wagner den Größeren (!), den Künstler". Die erstaunte Welt fragte endlich: wie, was, warum? Es fehlte nicht an gehässigen Ausdeutungen. Liszt habe um jeden Preis Aufsehen machen wollen — so habe einst Alcibiades seinem Hunde den Schwanz abgehauen, damit die Athener ihn nur wieder nennen und von ihm reden; diesen acibiadischen Hundeschwanz sehe man deutlich aus dem Talare des neuen Clerikers herauswedeln. Darauf ist freilich einfach zu antworten, daß auch ohne Clerik von Liszt mehr als genug die Rede war, und daß der Schritt, den er that, nicht eben taugte, ihn in Kreisen, welche heutzutage sehr weite sind, sonderlich zu empfehlen.

Mehr als Ein Motiv mag da zusammengewirkt haben. Liszt trägt einen tief religiösen, beinahe einen schwärmerischen Zug in sich — er kennt ferner Welt und Weltruhm genug, um mit Salomo auszurufen: „Eitelkeit der Eitelkeit!" Er mag sich, müde des Lärmes, müde des bunten Getriebes, nach einem stilleren Hafen gesehnt haben. Er ist, wenn man an der Zusammenstellung nicht Anstoß nehmen will, ein Seitenstück zu Karl V. in St. Just. Auch in Liszt's Reich „geht die Sonne nicht unter", und wie der Kaiser der stürmisch drängenden Ereignisse müde war, durch die ihn sein Leben trieb, und in die Zelle von St.

Juſt flüchtete, ſo ſuchte Liszt ein Aſyl im Vatican — im buchſtäblichen, nicht im figürlichen Sinne; denn ſtieg man die hohe, zu Rafael's Loggien führende Treppe hinan, ſo hatte man oben die Wahl, links durch die Glasthür zum Meiſter von Urbino oder durch die grüne Thür rechts zu Liszt zu gehen, der herzlich lachte, als ich ihm bemerkte, er gehöre jetzt eigentlich unter die Merkwürdigkeiten des Vaticans ſo gut wie Michel Angelo's „Jüngſtes Gericht" oder der Apoll vom Belvedere. Im Sommer nahm ihn entweder die herrliche Villa Eſte in Tivoli oder ein reizend gelegenes Klöſterchen auf Monte Mario auf; zuletzt bewohnte er eine Reihe ſtattlicher Zimmer in S. Francesca Romana; von ſeinem Schreib- und Arbeitstiſche aus erreichte der Blick den Titusbogen, die rieſenhaften Ruinen des Palaſtes der Cäſaren, vor dem aus der Hausthür Tretenden lag das Trümmerfeld des alten Forum, begrenzt vom Capitol. Welche Stelle!

Und wie nun Karl V. in St. Juſt (um die Parallele fortzuſetzen) der Politik nicht entſagte, wie er leiſe, aber mit gewaltiger Hand, gelegentlich in das Regiment ſeines Sohnes Philipp eingriff, ſo hatte Liszt der Kunſt nichts weniger als entſagt und wirkte in bedeutendſter Weiſe. Schon hat er Rom an dem jungen Sgambati einen Zögling geſchenkt, auf den er und Rom ſtolz ſein können. Er hat fleißig fortcomponirt. Seine erſte Arbeit war ein wunderſchönes „Ave Maria" (Clavierſtück). Dann folgten Legenden: „Die Vogelpredigt des heiligen Franciscus" u. ſ. w., brillante Pianoſachen im gewohnten Liszt'ſchen

Styl. Ich konnte nicht umhin, dabei an Torten zu denken, wie sie an Kirchenfesten in Klöstern aufgesetzt werden; es sind richtige, köstliche Torten, aber statt der sonstigen tragantenen Liebesgötter oder Opernfigurinen stehen Apostel, Evangelisten und Heilige darauf. Das große Oratorium von St. Elisabeth, die Ofener Krönungsmesse folgte. Mit den „symphonischen Dichtungen" scheint Liszt ein- für allemal abgeschlossen zu haben; sagte er mir doch, „sie stehen ihm schon ganz fremd gegenüber". Auch im Palestrinastyl hat er sich durch ein Stabat mater gloriosa (mittelalterliche Replik der bekannten Sequenz) versucht — wir hörten es am Weihnachtstage 1865 in der Kirche Araceli zu Rom — der Styl Palestrina's ist aber der eigensten Weise Liszt's zu sehr entgegengesetzt, als daß er sich dort wol fühlen sollte.

Liszt ist auch in der Clerik der frühere, geniale, hinreißend liebenswürdige Mensch geblieben; zum Kopfhänger und Augenverdreher ist er nicht geworden. Seine Anwesenheit belebt sofort eine Abendgesellschaft, und er spendet nach wie vor königlich freigebig seine musikalischen Schätze. Eines Cirkels im Hause der geistvollen Baronin Auguste von Eichthal in Rom im Mai 1868 denke ich mit dem reinsten Genusse. Es waren einige gute deutsche Musiker da, Liszt hatte gleich ein kleines Concert arrangirt und riß durch einige Vorträge Alles hin. Neben seiner Musik mußte er freilich auch seine geistlichen Exercitien, wie in Rom Sitte ist, mitmachen. Sein dortiger officieller Titel war: Il Signor Commendatore Liszt. Der Freitag war

Empfangstag — nur der Freitag, weil Liszt sonst ohne Ende von aller Welt angestiegen worden wäre. Denn nach der Analogie eines bekannten Sprichwortes wäre es für den Fremden ein Tadel gewesen, hätte man ihm nachsagen können, „er sei in Rom gewesen und habe Liszt nicht gesehen.*)

*) Zur Zeit denkt Liszt, wie es scheint, daran, den bleibenden Aufenthalt in Rom aufzugeben.

V.

Carneval und Tanz in alter Zeit.

Friedrich Schlegel definirt irgendwo: „Der Mensch ist eine ernsthafte Bestie.“ Er hätte bei dieser unhöflichen Definition wenigstens für die Carnevalszeit eine Ausnahme statuiren sollen. Man kennt die Beschreibung, welche jener Türke von den „Franken“ machte. „Sie werden,“ erzählte der würdige Muselmann zu Hause, „jedes Jahr ungefähr sechs Wochen lang närrisch; wenn an einem gewissen Tage, der jedesmal ein Dienstag ist, die Tollheit aufs Höchste gestiegen, streicht ihnen am anderen Tag ein Derwisch etwas Asche auf die Stirne, dadurch werden sie wieder vernünftig.“ Indessen wird aber wirklich die Welt von Jahr zu Jahr ernsthafter und scheint Schlegel's weisen Ausspruch beglaubigen zu wollen — mindestens und gerade an jenen Orten, deren Carnevalslust ehemals berühmt war. Der Carnevalone in Mailand, was bedeutet

er noch? Der Carneval von Venedig — nicht das bekannte Geigenstück, sondern der wirkliche — ist, wenigstens wie ich ihn kennen gelernt habe, die tristeste Geschichte von der Welt, und der römische Carneval, von dem Goethe so anmuthig zu erzählen weiß, für den noch A. Stahr (im „Jahr in Italien") und Friedrich Pecht (in den „Südfrüchten") schwärmt, scheint 1866 (wo ich ihn zu unvergeßlicher Erinnerung mitmachte) zum letztenmale seine bacchantische, liebenswürdige Tollheit losgelassen zu haben; wenigstens versichern meine römischen Freunde, die folgenden Jahre sei Alles ganz kläglich abgelaufen, und man habe auf den Balcons des Corso statt schwarzäugiger Schönheiten fast nur Engländer gesehen, die einander mit Leichenbittermienen ganze Schiffspfunde Confetti (bekanntlich Gypskügelchen) wechselseitig an die Köpfe warfen und am letzten Abend die Kerzchen mit gelangweilter Ernsthaftigkeit ausbliesen.

Indessen gibt es noch zwei Städte, wo der Fasching etwas bedeutet und wo der Tanz noch mit Lust und Freuden genossen wird und nicht blos ein musikalisch-rhythmisch geregeltes Scharrwerken ist: Wien und Paris.*) Wien darf sich rühmen, den echten und gerechten Apoll der Tanzmusik besessen zu haben: Johann Strauß, dessen Geige die Wunder des Oberon-Hornes überbot. Die Traditionen jener goldenen Zeit des Walzers leben noch fort, sie greifen noch frisch ins frohe Leben hinein; der jüngere Johann

*) Ob noch jetzt?

Strauß lebt und musicirt, und die Masse vortrefflicher Tanzmusik, die Wien jährlich producirt und consumirt — vom Export gar nicht zu sprechen — ist noch immer sehr ansehnlich. Wie würde Maximilian I. und sein Hof staunen, könnte er z. B. des älteren Strauß brillante, glänzend instrumentirte „Hofballtänze" (eine 1832 unter diesem Titel publicirte Walzerpartie) hören — am Hofe des ritterlichen Kaisers sahen die „Hofballtänze" etwas anders aus. Die höchst interessanten Malereien in dem Fest- und Turnierbuche Maximilian's, dem „Freidal" (in der Ambraser Sammlung) und einer der Holzschnitte Hanns Burgkmayr's im „Weißkunig" zeigen uns, daß sich alle die edlen Herren und schönen Damen begnügten, nach einer Musik zu tanzen, deren Instrumentirung nachmals nur noch bei Tanzbären und deren Gönnern Beifall fand — Trommel und Pfeife.*) Erstere markirte, was beim Tanze die Hauptsache ist, den Rhythmus, die andere pfiff irgend eine Melodie darein. Die alten Sprüche werden dadurch gewissermaßen commentirt: „Nach Jemandes Pfeife tanzen" und: „Wer gerne tanzt, dem ist leicht gepfiffen". Den maskirten und unmaskirten tanzlustigen Herrschaften steht insgemein ein Fackelträger zur Seite (hatte man damals keine Candelaber?) oder zieht ihnen voran. Dieser Fackelträger wirft auch Licht auf gewisse Stellen im Shakspeare

*) Auch auf Lucas Cranach „Jungbrunnen" (im Berliner Museum) tanzt, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, die verjüngte Gesellschaft nach der Musik eines Trommlers und Pfeifers.

— z. B. wo sich Jessica erbietet, als Page verkleidet den maskirt zum Feste eilenden Freunden das Licht vorzutragen — und so auch lernt man, woher sich die schöne, kräftige deutsche Phrase schreibt: „Dir soll ja der Teufel das Licht halten.“

Das auf Trommler und Pfeifer reducirte Tanz-Orchester war nicht etwa Folge musikalischer Armuth — denn Maximilian's Hofcapelle, welche allerdings zunächst dem Gottesdienste gewidmet blieb, war vortrefflich und zählte Meister wie Heinrich Isaak, Ludwig Senfl, Arnold von Bruck u. A. m. — sondern man machte eben nicht größere Ansprüche, beim Tanzen blieb der Tanz die Hauptsache, und die Musik hatte nicht nöthig, zu all' dem Schleifen und Springen und Drehen ein wirkliches Kunstwerk aufzuführen; es genügte, wenn auch nur eine Andeutung davon zum Regulator der Tanzbewegungen wurde. Der Dudelsack, den heutzutage die geringste Dorfkirmes verschmäht, wär damals und schon früher salonfähig, und durfte schnarren, wenn die allerfeinsten Damen tanzen wollten; in Boccaccio's „Decamerone“ z. B. wird einmal von Tindareo mit seiner „Cornamusa“ zum Tanze aufgespielt, und in jener so höchst merkwürdigen, dem Taddeo Gaddi (fälschlich) zugeschriebenen allegorischen Wandmalerei der Cappella spagnuola in Florenz dreht sich eine reizende, geschmückte Mädchenschaar im Ringelreihen, während ein Dudelsackpfeifer dazu sein Tanzstückchen herunterfingert. Die Sackpfeife galt ganz und gar nicht für unedel oder lächerlich. Wer sich die Mühe gibt, das mu-

sicirende Engels-Orchester in Orcagna's herrlichem Paradiese (in Santa Maria novella in Florenz) genauer anzusehen, wird sogar einen Engel mit diesem Tonzeuge beschäftigt finden, das hier also sogar den Tanz der Sphären und deren Harmonie begleiten darf.

Wären uns nur auch die Melodien erhalten! Aber die sind fast alle längst verschollen und verklungen. Sie in Notenzeichen zu fixiren, gab sich kaum Jemand die Mühe, als allenfalls irgend ein Lautenist, wie der alte Hanns Judenkunig († 1527) in Wien — insgemein lernte sie der Musikant von seinem Lehrer auswendig und lehrte sie seinerseits dem Schüler. Gegen 1600 hin finden wir Bücher mit zahlreichen notirten Tänzen, nebst Erläuterungen über die zugehörigen Tanztouren. Ein geschickter Tanzmeister könnte danach ohne Zweifel die betreffenden Tänze wieder ins Leben rufen, und wir empfehlen Costümebällen, die ein wenig mit archäologischer Gelehrsamkeit prunken wollen, dringend den Fabrizio Caroso von Sermoneta und den Cesare Negri, genannt il Trombone von Mailand. Haben wir doch auch schon archäologische, „historische" Concerte, und an „archäologische" Soupers, den gelehrten Faschingsscherz eines liebenswürdigen, jetzt schon verstorbenen Alterthumskenners in Prag, welcher trotz seiner Gelehrsamkeit die Verdienste einer guten Schüssel gar sehr zu würdigen wußte, denke ich noch mit wahrem Vergnügen zurück. Die Bibliothek des Museums in Prag besitzt ein Kochbuch, dessen Verfasser Bavor v. Hustiran den Zeiten Rudolph's II. angehörte. Mit Hülfe dieses

alten Kochbuchs und eines modernen Koches ordnete unser Freund seine archäologischen Soupers, an denen ein kleiner Kreis theilnahm — unter Anderen der Erbland-Küchenmeister Graf W., der hier gleichsam die Rudolphinische Hofküche controlirte. Sie fand seinen ganzen Beifall, und die Gastronomica unserer Ureltern, ihr „Königsbraten", ihr Salus cordis u. s. w., bewährten sich zum Theil ausgezeichnet — nur ein Gericht Aepfel mit Baldrian erregte einiges Entsetzen. Wie wir uns in vergangene Jahrhunderte zurückaßen, könnte allenfalls unsere moderne Welt in vergangene Jahrhunderte zurücktanzen, und es würde sich z. B. etwa Caroso's Alta vittoria oder Negri's Caccia d'amore auf unseren Bällen vielleicht nicht eben schlechter ausnehmen, als eine moderne Quadrille oder Polka. Nur die Musik dieser Alta vittoria würde, wie ich besorgen muß, auf unser an moderne Tanzweisen gewöhntes Ohr eine analoge Wirkung machen, wie in ihrer Art die Aepfel mit Baldrian machten. Aber gar nicht uninteressant ist es, daß jener Tanz der Vittoria Accorambona dedicirt ist, welche die Leser vermuthlich durch Tieck's Novelle kennen gelernt haben. Unsere Componisten leisten im Dediciren Einiges, gegen diese wackern alten italienischen Tanzmeister sind sie in diesem Punkte doch nur wahre Kinder. Nicht allein daß Fabrizio Caroso seinen „Ballarino" (so heißt sein 1581 erschienenes Tanzbuch) in Pausch und Bogen der schönen Bianca Capello widmet, so hat auch noch jeder Tanz darin seine Special-Dedication an diese, jene große Dame. Wenn sie Alle in die Tasche griffen,

muß Caroso ein brillantes Geschäft gemacht haben. Sein Kunstgenosse Negri hatte es in ähnlicher Weise auf die großen Damen in Mailand abgesehen, keine von ihnen war davor sicher, daß nicht Cesare Negri einen von ihm neuerfundenen, vielkünstlichen Tanz ihr zu Ehren (in gratia, wie er sich ausdrückt) in die Welt schickte, wol gar ihr zu Ehren benannte, z. B. — ich copire wörtlich — Balletto a due dell' autore, detto Adda felice; in gratia dell' Illustrissima Signora la Signora Isabella d'Adda. Im Erfinden schöner Namen für seine Tänze ist er unerschöpflich; wir begegnen einer „Liebesjagd", einem „glücklichen Hirten", einem „artigen Hirten", einer „weißen Blume", einer „verliebten Höflichkeit" (cortesia amorosa), einer „glücklichen Liebe" (amor felice), einer „edlen Liebe" (nobiltà d'amore), einem „Liebesturnier" (torneo amoroso), sogar einer „Schlacht" (battaglia), von zwei Paaren zu tanzen, welche einander übrigens nicht umbringen, wol aber die Ausforderung zum Kampfe, den Kampf u. s. w. in den zierlichsten Pas und Wendungen nachahmen, was der Autor in dreizehn Regeln umständlich beschreibt; auch die zugehörige Musik läßt sich kriegerisch an und ahmt Trompetenfanfaren und Signalrufe nach.

Alle diese Herrlichkeiten beschreibt und lehrt unser Mailänder Tanzmeister in einem 296 Seiten starken Foliobande, der unter dem Titel „Nuove inventioni di balli (le gratie d'amore)" im Jahre 1604 in Mailand gedruckt wurde und welchen der damals 66 Jahre alte Autor (dessen

in Kupfer gestochenes, von den allegorischen Gestalten des „Ruhmes, Fleißes, der Ehre und Tugend" umgebenes Porträt uns beim Titelblatte verbindlichst begrüßt) niemand Geringerem widmete, als „dem großmächtigsten und katholischen Herrn Philipp dem Dritten, König von Spanien, Monarchen der neuen Welt". Negri hatte aber auch Ursache, ein wenig groß zu thun, denn, Himmel, welchen Großen hätte er nicht im Tanzen unterrichtet, vor welcher Berühmtheit seines Säculums hätte er nicht getanzt! Er tanzte, wie er mit Stolz erzählt, vor Andreas Doria und Don Juan d'Austria (er scheint es also auf die Seehelden abgesehen zu haben), er tanzte vor Cosmus von Medicis und dessen Sohn Francesco; er unterrichtete den Sieger von Lepanto im Tanzen und so auch den Prinzen Rudolph, Kaiser Maximilian's II. Sohn, der später selbst als Rudolph II. auf dem Kaiserthrone saß. Er hatte die Ehre, am 26. Juni 1574 dem Don Juan d'Austria zu Ehren ein großes Fest- und Maskenspiel arrangiren zu dürfen, das er umständlich beschreibt und wobei alle möglichen Tugenden und abstracten Begriffe allegorisch verkörpert aufzogen — da ist der „Gedanke" (il pensiero) in einem „langen, grauen Kleide" („grau, theurer Freund, ist alle Theorie"), das „Verlangen", scharlachroth angethan, mit Sporen; die „Sorge" nackt in Dornen, die „Furcht" mit einem Weibergesicht und Hirschgeweihen, hinten ein Hasenschwänzchen (coda di lepre; ich setze es im Originale her, sonst glaubt man es nicht), die „Eifersucht" mit verbundenen Augen, von Schlangen umwunden u. s. w., zuletzt

ein Triumphwagen mit Venus, welche Geige oder vielmehr eine Gambe spielte (!), und drei Grazien, welche ein Madrigal zu Ehren des heldenmüthigen Besiegers der türkischen Flotte sangen. Unser Tanzmeister wird gar nicht müde, von gekrönten und hohen Häuptern zu sprechen, zu denen seine tanzkundigen Füße den Weg gefunden — wie jener Tigellius des Horaz, der „immer von Königen und Tetrarchen, von lauter Großen nur sprach“ — die Thoren bleiben durch alle Jahrhunderte und Welt-Epochen immer dieselben. Ist es dann ein Wunder, wenn Negri eine ganze Schaar poetischer Freunde in Bewegung setzt, die mit lobpreisenden Sonetten und Madrigalen dem Texte seines Buches vorantraben? Er weiß, was ein Tanzmeister zu bedeuten hat, so gut wie sein Nachfolger Vestris, der zuweilen seinem eigenen Sohne den Fuß mit den Worten entgegenstreckte: „Küsse diesen Fuß, der Himmel und Erde entzückt.“ Negri zählt eine ganze Menge tanzender Collegen auf, die auf der Leiter der Ehren höher emporgestiegen, als ein Laubfrosch vor schönem Wetter auf der seinigen. Er nennt einen Pompeo Diobono von Mailand, den Heinrich II. von Frankreich mit Ehren und Reichthümern überhäufte. — „Hätte der Himmel,“ ruft Negri, „diesem Fürsten ein längeres Leben gegönnt, so würden wir es vielleicht erlebt haben, einen unserer mailändischen Mitbürger zu den höchsten Würden in Frankreich befördert zu sehen“ (i maggiori gradi di tutta Francia; ich setze abermals den Originaltext her, damit man es glaubt). Vermuthlich, meint wol Negri,

wäre Pompeo Diobono von Mailand Connetable und Pair von Frankreich geworden, und das hätte unser Autor ganz in der Ordnung gefunden. Aus der langen Liste derartiger Heroen, die Negri aufzählt, sieht man, daß damals Italien und vor Allem Mailand, wie später Frankreich, alle Höfe und Städte mit Tanzmeistern versorgte; er nennt Pietro Martire von Mailand, im Dienste Ottavio Farnese's in Rom; Francesco Legnano von Mailand, am Hofe Karl's V. und Philipp's II.; Giovanni Francesco Giera von Mailand, im Dienste Heinrich's von Valois, als er König von Polen war; Ambrogio Landriano, genannt Mazzacastroni, von Mailand, ebenfalls in Polen; Giulio Cesare Lampugnano von Mailand, Tanzmeister am Hofe Philipp's II.; Carlo Beccaria von Mailand, Negri's Schüler, Tanzmeister am Hofe Rudolph's II. — und so geht es weiter. Glückliches Mailand! Interessant für den Musikforscher sind die in Musik beigegebenen Tanzweisen, welche in zwei Gestalten erscheinen: einmal die blanke Melodie in gewöhnlicher Notenschrift, dann nochmals in Lauten-Tabulatur, mit einer Harmonie versehen, welche wahrhaft unbefangen in Dreiklängen herumgreift, wie es gehen und fallen mag. Die Melodien selbst klingen mitunter nicht übel, während Caroso's Tanzweisen auch in dieser Beziehung (von der Harmonisirung gar nicht zu sprechen) ganz elend sind. Zahlreiche Kupfer zeigen Tanzstellungen und Tanzgruppen, ja sie illustriren, wie man den Hut halten soll (ja nicht mit der Oeffnung nach auswärts! warnt Negri), wie der Mantel zu falten ist, damit

er beim Tanz nicht hinderlich sei, wie man sich der (sitzenden) Dame bei der Aufforderung zum Tanze zu nähern hat. Die Tracht ist durchwegs die schwere, steife, spanische, die hohen Kleider, die Tellerkrägen, die aufgethürmten Frisuren — wie solches zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Mode verlangte. Mailand war bekanntlich damals spanisch. Wen die Sitten- und wol auch die Musikgeschichte alter Zeiten interessirt, der möge Negri's Buch zur Hand nehmen, das allerdings zu den großen bibliothekarischen Seltenheiten gehört. Der Rath Rudolph's des Zweiten, Herr Franz Gottfried Troilus v. Lessoth, hatte den guten Einfall, sich ein Exemplar nach Prag kommen zu lassen, welches jetzt ein Besitzthum der dortigen Universitäts-Bibliothek bildet. Ein zweites Exemplar wurde vor einigen Jahren zu Rom für die Münchener königliche Bibliothek erworben.

Ungefähr gleichzeitig sind Tänze in einem eigenen Styl, den ich den „mediceischen Hofballstyl" nennen möchte. Das sind wunderliche Tanzstücke! Ein steter Wechsel von Bewegung und Stillstand — je ein Tact lebhaft figurirt und der nächste auf einer ausgehaltenen Tactnote stockend. Dieser Tact gebot ohne Zweifel den tanzenden Paaren Halt, die einander vielleicht mit einer Verbeugung salutirten oder auch in irgend einer die Person vortheilhaft zeigenden Stellung einen Moment lang stehen blieben, um sofort wieder alle mögliche Grazie der Bewegung zu entwickeln, wieder anzuhalten, und so weiter. Antonio Brunelli, der großherzogliche Hof-Capellmeister, componirte Tänze in

diesem Geschmacke, einige davon sind dem Signor Agnolo Ricci, großherzoglichen Tanzmeister, gewidmet; der bedeutungsvolle Zusatz: „danzato da i medesimi Serenissimi“ zeigt, daß die höchsten Herrschaften die eigene höchste Person (i medesimi) nach dieser Musik des Signor Brunelli und nach den Touren des Signor Ricci in Bewegung zu setzen geruhten. Ein anderes Tanzstück Brunelli's wurde auf einem großen Festballe in Pisa um 1600 von den dortigen Edeldamen getanzt; es gliedert sich in eine Danza grave, eine Gagliarda und eine Corrente — dreimal dieselbe Melodie und Harmonie, aber jedesmal ein anderer Rhythmus; dabei aber überall jener Wechsel von Bewegung und Stillstand. Unsere scharf accentuirte, rhythmisch gegliederte Musik läßt sich aus den idealen Kirchenstücken der alten niederländischen und italienischen Meister nicht erklären, wol aber aus solchen Tanzstücken. Der Forscher darf sie ja nicht mit Verachtung beiseite werfen, so wenig wie der Naturforscher die niederen Organismen, die ihm gerade vielleicht das Geheimniß der höheren erschließen.

So wunderlich diese Schnörkeltänze auch klingen — man sieht es ihnen doch an, daß man es hier mit wirklichen Künstlern zu thun hat, und nicht mit ungeschickt auf ihren Lauten herumgreifenden und herumklimpernden Naturalisten, wie jene Tanzmeister. Von Brunelli's Zeitgenossen, dem Capellmeister am savoyischen Hofe, Radesca da Foggia, finden sich sogar ganz hübsche Tanzmusiken — eine seiner Correnten z. B. würde, aus der skizzenhaften Ge-

stalt, wie sie vorliegt, vollharmonisch entwickelt und von einem Meyerbeer mit glänzender Pracht instrumentirt, eine beinahe imposant zu nennende, etwa dem festlichen Tanz in der „Euryanthe" oder im letzten Akt der Hugenotten ähnliche Wirkung machen. Höchst charakteristisch spricht sich selbst auch in diesen Tänzen das steif Vornehme, gemessen Edle, Etikettemäßige aus, wie es damals sich auch in Tracht, Kunst u. s. w. zeigte. Um den Geist einer bestimmten Zeit zu verstehen, darf man keinen ihrer Factoren übergehen, scheine er auch noch so unbedeutend. Aber diese vornehmen, etikettegerecht gespreizten Leute wollten doch auch lachen und ihre „Narrenabende" haben. Von Adriano Banchieri, einem grundgelehrten Musiker eben jener Epoche, existirt eine ganze Sammlung eigens für einen Festspaß am fetten Donnerstag (giovedì grasso) berechneter Madrigale, deren Scherze zum Theil (abgesehen von der veralteten Madrigalform) erstaunlich an die Späße unserer modernen Narrenabende erinnern. Da ahmen bald vier Singstimmen den Klang von Musik-Instrumenten nach, eine Katze, ein Hund, ein Kukuk und eine Nachteule singen ein Quartett u. s. w. Eine „Novelle, die Tante Bernardine (singend) erzählt", endigt mit einer Pointe, welche mir einen Guckkasten lebhaft in Erinnerung brachte, der sich vor zwei oder drei Jahren auf dem Wiener Narrenabend herumtrieb: der arglos Hineinschauende bekam ganz zuletzt unvermuthet das bekannte Wirthshausschild der Haarlemer Wirthin Thümmel's in gelungener Abbildung zu schauen.

Was sich nun aber aus all diesen wurmbenagten Büchern, aus diesen vergilbten Blättern lernen läßt? — daß die Formen, in denen das Vergnügen gesucht und gefunden wird, wol nach den Zeiten im Detail wechseln, ihre Haupt- und Grundzüge aber dieselben bleiben durch alle Jahrhunderte.*)

*) Siehe die Musikbeilage im Anhange.

VI.

Die „Messe solennelle" von Rossini.

Es mag jetzt einige Jahre her sein, daß eine englische Touristen-Gesellschaft in einer der berühmten Kirchen Italiens, nachdem sie sich eine halbe Stunde lang mit den Merkwürdigkeiten entsprechend gelangweilt, den Einfall hatte, von den begleitenden Dienern eine ansehnliche Ladung Wald-Erdbeeren eine Caraffe Wasser, eine Bouteille Wein u. s. w. herbeiholen zu lassen und sodann, angesichts der erstaunt herunterschauenden Mosaik-Heiligen der Tribüne, mit größter Unbefangenheit schwatzend und lachend, den Erfrischungen zuzusprechen. Man ist von den Söhnen und Töchtern Albions in Italien, die da meinen, sobald sie nur mit den Goldnapoleons in der Tasche geklappert, Rom vom Kopf der Peterskuppel bis zum fünften Stockwerk der Katakomben herab als Eigenthum ansehen zu dürfen; die da fest überzeugt sind, Rafael und Michel

Angelo haben nur für sie gemalt, und der Vesuv speie eigens zu ihrer Belustigung Feuer — man ist von ihnen jede gedenkbare Rücksichtslosigkeit gewöhnt, aber dieser Erdbeerenschmaus war den übrigen Kirchenbesuchern doch etwas zu stark; es kam zu sehr unangenehmen Erörterungen, und die Söhne und Töchter Albions wurden endlich im Wortverstande zum Tempel hinausgejagt. Frische, würzige Wald-Erdbeeren unter einer dicken Schneelage gepulverten Zuckers sind ohne Zweifel köstlich, und „umhüllt mit Stroh ein Fläschchen Aleatico“ hat seine unbestreitbaren Verdienste, aber eine Kirche dürfte endlich doch kaum der angemessene Ort sein, sich derlei Delicatessen belieben zu lassen. An die Erdbeeren in der Kirche schmausende Gesellschaft fühlte ich mich beim ersten flüchtigen Durchsehen der kürzlich bei Brandus in Paris erschienenen „Messe solennelle“ von Rossini unwillkürlich erinnert. Wer, wie ich, jahrelang die Nase in die Messen von Josquin de Près und Palestrina steckt, muß sich ohnehin in Acht nehmen, neuer Kirchenmusik nicht die ungerechtesten Vorurtheile entgegenzubringen, und gegen diese Messe Rossini's hatte ich obendrein mein specielles Vorurtheil — es machte mich mißtrauisch, daß sich ihrer nach des Meisters Tode sogleich die Speculation bemächtigte (nicht die philosophische, sondern die geldmachende), daß der Humbug dem Werke mit der Zahnarzttrommel voranzog und von Stadt zu Stadt die Welt damit in Contribution setzte. Als ich nun gar die beigesetzte Bemerkung fand, „die Messe, ursprünglich mit bloßer Harmonium- und Pianoforte-Begleitung compo-

nirt, sei zum erstenmale am 24. April 1865 im Hause des Grafen Pilles-Will zu Paris aufgeführt worden", meinte ich das rechte Wort gefunden zu haben, welches den Schlüssel zum Verständnisse des Werkes bildet: man müsse statt Solenn-Messe (Messe solennelle) lesen „Salon-Messe"; und ich hatte meine Gedanken, ob nicht der Theetisch im Salon Pilles-Will etwa die Form eines Altars im Cosmaten- oder im gothischen Style gehabt, und ob der gräfliche Hausherr nicht für diesmal seine Gäste, statt ihnen Einladungskarten zu schicken, mit Kirchenglocken zusammengeläutet habe. O, ich konnte mir den Musikabend bei Pilles-Will so lebhaft vorstellen, wie Alles von den feinsten Damentoiletten schimmerte, und die Ordensbänder, und die Uniformen, und die berühmten Künstler, die Journalisten, die ganze brillante Gesellschaft, und mitten unter den auserlesenen Sängern der alte Maestro am Clavier, zuweilen schalkhaft lächelnd, zuweilen mit Begeisterung aufblickend und nach geendeter Production das allgemeine Außersichsein, das Aufspringen und Ahaschreien, Applaudiren, Sich-attendriren, Embrassiren, und wie die schönsten Damen rudelweise auf den Meister Joachim los- und ihm an den Hals fliegen (er hat nichts dagegen einzuwenden), und wie die berühmten Collegen Auber und Meyerbeer mit Belobungsdecreten und Zustimmungs-Adressen im Gesichte feierlich auf ihn losgehen und in wenigen, aber bedeutenden Worten ihren Beifall ausdrücken.

Schon beim ersten, flüchtigsten Durchblättern des

elegant gedruckten Musikbuches blitzten mir allerdings einzelne Züge wie Brillanten entgegen; nur begriff ich nicht recht, wie das eben Kirchenstyl vorstellen wolle. Ein Werk von Rossini ist es aber sicher werth, nicht blos durchblättert, sondern mit Antheil und Aufmerksamkeit ernstlich durchgenommen zu werden. So ging ich denn ans Studium. — Der alte Joseph Haydn meinte einmal; als ein kopfschüttelnder Kritikus an seinen heiter lächelnden Messen allerlei Tadelhaftes wider das kirchlich-musikalische Decorum fand, „Gott habe ihm ein fröhliches Herz gegeben und müsse es also wol verzeihen, wenn sein Gottesdienst fröhlich sei". Nun, Rossini hat eben auch sein Lebenlang ein fröhliches Herz gehabt, und so ist es am Ende in der Ordnung, wenn das Kirchenstück, womit der greise Meister seine Laufbahn abgeschlossen hat, nicht in Sack und Asche trauert. Es war ihm Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und durch liebenswürdigen Gemüth. Besteht ja doch der Morgengottesdienst der Lerche darin, daß sie, wie der Dichter sagt, an „ihren bunten Liedern aufsteigt" — zum Himmel!

Es sind jetzt nahezu dreißig Jahre, daß Rossini, der, seit er mit seinem grandiosen „Guillaume Tell" die Welt in Erstaunen gesetzt (wer hätte darin den Rossini des „Barbiere" und der „Semiramide" erkannt!), hartnäckig geschwiegen, mit einem Kirchenstücke, mit dem „Stabat mater" hervortrat. Der erste Eindruck war der eines Concertstückes, eines Dilettanti-Stabat, eines Con-

cert=Stabat; der kirchliche Trauergesang war hier zu etwas opernhaft Anmuthendem geworden — ungefähr wie die Karthäuser, welche durchaus kein Fleisch essen dürfen, die erlaubten Fische so zuzurichten wissen, daß sie täuschend wie Wildbraten schmecken. „Ce joli Stabat," meinte Jules Janin, und die „beliebten" Motive wurden zu Contretänzen verarbeitet (die sich vermuthlich besser tanzen ließen, als die Messen von Josquin und Mouton, nach denen man, wie Baini, der Todfeind der Niederländer, zu deren Schmach behauptet, auch getanzt haben soll — ich wünschte aber, der ehrwürdige und gelehrte Abbate hätte zur Strafe nach so einem Josquin'schen Qui tollis einige Pas und Touren ausführen müssen!). In Italien wurde, wie billig, dieses „Stabat" mit Enthusiasmus als der Gipfel der Kirchenmusik begrüßt, und dem „Stabat" von Pergolese neben dem divino Maestro Gioachino ausdrücklich die tiefere Stelle angewiesen. Daß Palestrina, Astorga und Andere denselben Gegenstand behandelt, lag für die Dilettanti schon so tief unter dem Horizont der Zeiten, daß diese „verschollenen" Componisten zu ihrem Glücke gar nicht mehr in Frage kamen, sonst hätten auch sie ihre Lorbeeren demüthig vor dem Schwan von Pesaro niederlegen müssen. Die Kirchenmusik in Italien ist heutzutage, wie jener Professor der „Fliegenden Blätter" sagen würde, „zum Gipfel der Entartung herabgesunken" — man ist wahrlich versucht, wenn man den musikalischen Scandal hört, auszurufen: Dieses Haus ist ein Bethaus, ihr aber habt ein Café chantant, eine Opernbühne, eine

Wachtparade daraus gemacht! Was sich nun aber aus diesem schmählichen, neuesten italienischen Kirchenstyl doch endlich noch machen läßt, wenn ihn ein Mann von Geist und Genie behandelt, beweist eben Rossini's „Stabat". Als ich vor Jahren in S. Biagio zu Venedig das erste modern-italienische, musikalische Hochamt hörte, fiel es mir wie Schuppen von den Augen, ich sah plötzlich, was Rossini mit seinem „Stabat" sagen wollte. Ich fing an, dem Meister als Verdienst anzurechnen, was für mich früher Gegenstand der Anklage gewesen. Den Jubel Italiens über das Werk begriff ich von da an vollständig. Ob aber trotz alledem diese Musik in die Kirche gehöre, blieb mir doch noch immer mehr als zweifelhaft, und in der That hat sich Rossini's „Stabat" in die Concertsäle eingebürgert. Eigentlich bleibt diese Composition nebst zahllosen andern auch schon deßwegen von den Kirchenchören Italiens ausgeschlossen, weil von letzteren die Frauenstimmen verbannt sind. Knaben können dergleichen nicht singen, und die unglücklichen Geschöpfe, welche man mit dem Euphemismus „Musico" nannte, sind (glücklicherweise) eine verschollene Tradition von ehemals. So geben Altisten (ein Genus, das man unter unserem Himmel in Mannesgestalt gar nicht kennt), Tenore und Bässe der kirchlichen Figuralmusik in Italien einen gewissen Tiefklang, etwas Herbes, Rüdes. Man öffne die Chorthür auch Frauen, und auch hier wird das ewig Weibliche uns hinanziehen. An der rohen Entartung trägt diese musikalische Männer- und Junggesellenwirthschaft nicht wenig mit die Schuld.

Rossini's neue Messe ist gewissermaßen ein Seitenstück zu dem „Stabat"; man hat sie schwächer, matter finden wollen; es ist darüber nicht zu streiten. Sie hat nicht, wie das „Stabat", jene „zerplatzenden Feuerwerkskünste", welche Zelter an des Meisters Opernmusik gegen Goethe rühmte. Ist die Musik des „Stabat" noch heller Sonnenglanz, so liegt dagegen auf dieser letzten Composition etwas wie ein mildes, verklärendes Abendroth, und in diesem Sinne ist der Eindruck der Messe, die ich vorhin durch und durch heiter genannt, gewissermaßen ein wehmüthiger. Das ist kein Widerspruch — die Heiterkeit dieses Werkes ist nicht Lustigkeit — will man den lustigen Rossini haben, so höre man seinen „Barbier" oder seine „Cenerentola" — diese Heiterkeit ist die Heiterkeit eines goldenen Sonnenunterganges nach einem schönen, wolkenlosen Tage, dem eine funkelnde Sternennacht folgen wird.

Man erzählt, daß Michel Angelo, als er die ersten Wandmalereien seines edlen Rivalen Rafael im Vatican gesehen, das lakonische Wort fallen ließ: „Rafael ist in der Sixtinischen Capelle gewesen." Ich möchte bei Rossini's Messe in ähnlicher Weise sagen: Rossini hat, nachdem er sein „Stabat" componirt hatte, hernachmals in Paris mit den Geistern Beethoven's und Bach's verkehrt. Es ist in dieser Messe allerdings nichts weniger als Beethoven'scher und Bach'scher Styl, aber den geistigen, belebenden, anregenden Hauch dieser Meister glaube ich zu spüren. Die Schlußfuge des „Stabat mater" sieht noch aus, als habe ein Spaßvogel den naturalistischen Fugenstyl, womit

die Professori del Contrappunto in Italien, die modernen, versteht sich, großthun, boshaft, aber recht launig parodiren wollen. In der Messe aber ist z. B. das Orgel-Präludium zum Offertorium ein meisterwürdiges Stück, man merkt, daß im Musikzimmer Rossini's das „wolltemperirte Clavier" des alten Sebastian Bach das tägliche Brot gewesen sein muß. Gegen ein Bach'sches Präludium verhält es sich freilich wie ein farbiges, leichtes Blumengeflecht gegen das Maßwerk eines gigantischen gothischen Domes, aber ich meine, der alte Sebastian würde dazu beifällig lächeln. So sind auch die fugirten Schlußsätze des Gloria und Credo keine Musterfugen, welche der Musikprofessor vor seinen Musikstudenten mit Nutzen auf den Anatomirtisch legt, aber es sind reizende, geistreiche Sätze, um deren Factur jeder Contrapunktist mit oder ohne Perrücke ihren Schöpfer ohneweiters beneiden darf. Eine schulrichtige Fuge aus musikalischen Hobelspänen zusammenzuleimen, trifft jeder Eleve jeder Organistenschule; neue Wege zu suchen, bleibt Sache des Meisters. Und das anscheinend so einfache harmonische Gewebe der Stimmeneintritte des ersten Anfangs des Kyrie ist eben etwas, wie es der Himmel nur einem Genie bescheert; man sehe die Stelle an, denn auch sehen muß man sie; die Klangwirkung ist, wie sich bei Rossini von selbst versteht, ohnehin die reizendste. So ist auch der Uebergang vom Crucifixus (einem schönen Sopran-Solo mit einem in seiner Einfachheit höchst glücklichen Begleitungsmotiv) zum Resurrexit ein musikalisches Columbus-Ei. Jetzt, da es einmal

Schwarz auf Weiß dasteht, kann es freilich Jeder nachmachen. Der Leser verzeihe mir die kleine technische Auseinandersetzung und versuche es, ist er musikalisch, auf dem Clavier; er wird über die Wirkung erstaunen: der Sopran singt sein et resurrexit auf den Intervallen des As-dur-Dreiklanges und hält zuletzt die Quinte Es aus, sie verwandelt sich ihm enharmonisch in Dis, und mit dem vollen Dreiklange von H-dur treten die anderen Stimmen hinzu. Das Christe (Vocalsatz) klingt an den reinen Styl alla cappella an, aber ganz eigen und hübsch im modernen Sinne gefaßt. Wahrhaftig, Rossini kommt mir vor wie jener wunderbare amerikanische Vogel, der, ein bezaubernder Singvogel und humoristischer Spaßvogel zugleich, jede andere Vogelstimme, die im Walde laut geworden, sofort nachflötet und nachschmettert.

Das Gloria zerlegt sich (wie in Bach's hoher Messe) in eine Reihe von Arien und Duetten, und zwar in Sätze von sehr breiter Ausführung. Es wäre gegen diese Anwendung der großen Doxologie, die man sich am liebsten als Chor, allenfalls mit einzeln hervortretenden Solostimmen, denkt, viel zu sagen — auch bei Bach! Es blüht da allerdings wieder die Fülle des Schönen; mag man sich auch gerade hier zumeist an Oper und Theater erinnert fühlen. Man verdamme aber nicht voreilig! Stellen wie die Partie im Frauen-Duo Qui tollis, vom Eintritte des Dur an, welche an die mindest zu lobenden Idiotismen der neu-italienischen Oper erinnert, sind und bleiben freilich schwache und leidige Momente, aber im Ganzen ist gegen

die Behandlung der geistlichen Arie, wie sie uns hier entgegentritt, nichts zu sagen. Auch Händel's, auch Bach's Kirchen-Arien tragen das Gepräge, welches die Arie jener Zeit überhaupt trug, und somit auch die Opern-Arie. Die Gesänge des gepriesenen „Stabat" von Pergolese, das den Romantikern — man schlage in Tieck's „Phantasus" nach — als Muster des reinsten, schönsten Kirchenstyles galt, gaben dem ehrwürdigen Padre Martini zu der sehr richtigen Bemerkung Anlaß: „Questa composizione del Pergolesi, se si confronti con l'altra sua del intermezzo, intitolato „la Serva padrona", si scorge affatto simile a lei e dello stesso carattere, eccettuatine alcuni pochi passi" (Vorrede des „Saggio di Contrappunto"). Die Hauptsache ist, daß die geistliche Arie in der sogenannten „weltlichen" Form wirklich geistlichen Inhalt bringe. Uns klingt dieses Domine Deus des Tenors, dieses Qui tollis des Soprans und Alt, dieses Quoniam tu solus des Basses opernhaft; unseren Enkeln wird es vielleicht anders klingen, wie ja auch uns Händel's Arien höchst „geistlich" scheinen, blos weil die musikalische Mode eine andere geworden und der beste Bekannte uns ganz fremd vorkommt, wenn er eine Allonge-Perrücke aufsetzt. Daß aber das Erbauliche in der Allonge-Perrücke sitzt und nicht in dem daraus herausblickenden Gesichte, möchte zu bestreiten sein. Das Credo exponirt sich mit einem ganz hübschen Einfalle. Der Tondichter wiederholt das Wort gleichsam suchend und beunruhigt, bis er (und zwar mit Hülfe

eines Quartsext-Accordes) zu einem festen und unerschütterlichen Glauben kommt.

Das Glückskind Rossini ist wenigstens von dem Lose so manches anderen bedeutenden aus dem Leben geschiedenen Meisters verschont geblieben, dessen Oeuvres posthumes wie hinkende Boten nachkommen, weil die Verleger, die bei des Mannes Lebzeiten vielleicht sein Bestes achselzuckend zurückwiesen, sobald er todt ist, seine Papierkörbe umstürzen und jedes Schnitzel, auf dem ein Dutzend Noten steht, begucken und drucken. Rossini's Messe schließt den reichen Kranz seiner Werke. Er hätte immerhin auf das letzte Blatt schreiben können, was jener griechische Maler auf seine Gemälde schrieb: „Man wird es leichter tadeln als nachahmen." Und vor der Nachahmung im Guten und Schlimmen wolle uns gerade bei diesem Werke der Himmel in Gnaden bewahren. Wir kennen Rossini's Caput mortuum, seine Nachahmer und Nachtreter zur Genüge, um nicht mit wahrer Beruhigung daran zu denken, daß diese Herren glücklicherweise ihre Triumphe im Opernhause und nicht in der Kirche suchen. Als Anfang eines neuen Kirchenstyles, etwa wie weiland Palestrina's „Marcellus-Messe", wäre diese „Messe solennelle" ein wahres Unglück. Wo der geistreiche Mensch Recht hat, eben weil er ein geistreicher Mensch ist, sind seine geistlosen Nachahmer, die Manieristen, die Phrasen-Nachschreiber und Idiotismen-Nachbeter eben nur ein Heuschreckengezücht, zu nichts gut, als reiche Kunstpflanzungen kahl zu fressen und den geistreichen Mann am

Ende als Kunstverderber in Verruf zu bringen, an dem, zuwider dem biblischen Spruche, die Sünden seiner Kinder heimgesucht werden bis ins dritte und vierte Glied. Hinter dem Opern-Componisten Rossini ist der Heuschreckenschwarm richtig hergekommen, möge er nicht auch dem Kirchen-Componisten Rossini folgen!

VII.

Hector Berlioz.

Als die Zeitungen die Nachricht brachten, daß Hector Berlioz in Paris gestorben, fühlten wir daß mit diesem merkwürdigen Künstler abermals ein Tonsetzer aus der Epoche Mendelssohn-Schumann zu Grabe gegangen. Für die Meister, die ich soeben als Repräsentanten der nach-Beethoven'schen Periode genannt, war Berlioz allerdings mehr Zeit- als Kunstgenosse. Er ging völlig andere Wege, und Mendelssohn hatte gegen Berlioz'sche Musik eine völlige Idiosynkrasie, Schumann aber, welcher anfänglich für den phantastischen Tondichter mit Wärme, mit poetischer Begeisterung das Wort genommen, kühlte sich im Laufe der Jahre gründlich ab — an die Stelle der anfänglichen Zustimmung trat eine ganz gründliche Verstimmung, welcher Schumann indessen der Oeffentlichkeit gegenüber nie Ausdruck gab. „Die Jahre machen strenger," schrieb er mir einmal über dieses Capitel, „es kommen in Berlioz'

neueren Arbeiten Dinge vor, welche man einem Vierzigjährigen nicht mehr sollte nachsagen können.“ Schumann hatte anfangs in Berlioz eben einen Vorkämpfer der Dichterfreiheit in der Musik erblickt, einen jungen Feuerkopf, den, wie er hoffte, die Jahre klären und ordnen sollten. Schumann selbst verfocht jene Dichterfreiheit im Namen der sogenannten neuromantischen Schule mit Wort und Ton, als Kritiker und Componist, zum bittern Aerger der correcten zünftigen Musikphilister, welche damals freilich sehr gerne auch die Adlerflügel Beethoven's entzwei- und lahmgeschlagen hätten. Die Finck'sche Allgemeine Musikzeitung, das officielle Organ der nüchternen, altconservativen Partei, zuckte daher auch oft genug die Achseln über die Studentenwirthschaft der „Neuen Zeitschrift für Musik“. In geistreicherer und glänzenderer Weise, als es irgend einer der damaligen Leipziger Ludimagister vermocht hätte, schrieb Fétis zu eben jener Zeit die oft genannte Recension über Berlioz — im Grunde blies dieser Sturm aber aus derselben Ecke. Diese Recension war es eben, welche Schumann die Feder zu seinem glänzenden, poetischen, geistsprühenden Artikel über Berlioz in die Hand gab, welcher nachmals (mit Unterdrückung einiger Einzelheiten) in Schumann's gesammelte Schriften aufgenommen worden ist. Daß Schumann aus einer Liszt'schen Clavier-Transscription der Symphonie fantastique (mehr lag ihm damals nicht vor) die Vorzüge des Originals, dessen größte Macht in der wirklich wunderwürdigen, damals doppelt staunenerregenden Orchestration liegt, herauszulesen ver-

mochte, bleibt wahrhaft bewundernswerth. Lobe, auf dem jetzt auch schon der kühlende Schnee des Alters liegt, debutirte in der „Neuen“ mit einer Epistel an Berlioz über die Ouvertüre der Franc-juges. Sie lautete noch enthusiastischer als Schumann's glänzendes Plaidoyer, denn bei allem begeisterten Aufschwunge hatte Schumann Besonnenheit genug zu einzelnen starken Aeußerungen behalten, wie: „Es kommen in der Symphonie Stellen vor, die man so wenig je werde schön nennen dürfen, als es sich Jemand einfallen lassen könne, Bucklige oder Verrückte für Apolle oder Kante an Verstand und Schönheit auszugeben,“ und: „Ohne Partitur (Schumann besprach, wie schon oben erwähnt, Liszt's Transscription) könne man die letzten Seiten der Symphonie nur schlecht nennen.“ Auch dachte Schumann frei und unbefangen genug, um heftigen Gegnern der Berlioz'schen Muse (oder Mänade) wie Wilhelm v. Waldbrühl das Wort zu gönnen. W. v. Waldbrühl schrieb unter dem Pseudonym des „Dorfküsters Gottschalk Wedel“ scharfsalzige Satyren gegen Berlioz in Epistel- und sonstiger Form, mäkelte aber doch eben nur an den diversen Kühnheiten und Zuchtlosigkeiten des Satzes herum, von denen die Berlioz'schen Partituren wimmeln; den Kernpunkt der Sache übersah er so gut wie alle übrigen Feinde und Freunde. Denn es war damals eben ästhetischer Glaubensartikel, die Musik habe genau dieselbe Aufgabe, ja sie beherrsche genau dasselbe Gebiet wie die Poesie, und der ganze Unterschied liege darin, daß jene in Tönen, diese in Worten sich verkörpere — ein herrschender Grundirr-

thum, welcher, wie mir scheint, eine der Hauptveranlassungen wurde, daß Dr. Hanslick seine geistvolle Abhandlung vom „Musikalisch-Schönen" veröffentlichte, die ihm allerdings erhitzte Gegner zu Dutzenden eintrug, aber auch die dankbarst anzuerkennende Folge hatte, daß die Poeto-Musiker stutzig wurden, sich besannen und endlich über die Unterschiede zwischen Poesie und Musik etwas ernstlicher als früher nachzudenken begannen. In Schumann's Zeitschrift wurde der Ton, in dem von Berlioz gesprochen wurde, allmälig ein mehr und mehr besonnener, ein mehr und mehr reservirter; der Besuch Berlioz' in Leipzig (1843) scheint der Sache die letzte Wendung gegeben zu haben — ich glaube fast, Schumann würde jetzt jene früheren Artikel gerne getilgt und gelöscht haben. Daß Mendelssohn, der feine, correcte Musiker, dessen Compositionen geschliffene Krystallgefäße mit goldenem Rande sind, bei jenem Besuche den Gast Berlioz zwar mit aller jener werkthätig unterstützenden Herzlichkeit aufnahm, welche Berlioz selbst in seinen Reisebriefen rühmt, aber vor dem Musiker Berlioz drei Kreuze wie vor dem Bösen schlug, wird Jeder, der Mendelssohn gekannt, vollkommen begreifen. In diesen Reisebriefen äußerte sich aber auch Berlioz über den Leipziger Musikgeist nicht eben günstig, und seine Aeußerungen mußten um so verletzender wirken, als er die schärfsten Dinge in Form von Postscriptum-Fragen mit feiner Ironie (sie schmeckte gleich der Blausäure nach bittern Mandeln) vorbrachte. Ueber J. S. Bach sprach er in dem ominösen Leipziger Briefe mit schlecht verhehltem, verächt-

lichem Spotte („An eine Kritik denkt Niemand, Bach ist Bach, wie Gott Gott ist") und über Clara Wieck's Talent drückte er sich in sehr zweideutig schillernder Weise aus. Das war in Leipzig für ihn und seine Musik der Nagel zum Sarge. Die Pforten des Gewandhauses schlossen sich ihm, und die „Euterpe" mit ihrem Dilettanten-Orchester konnte sich über die Ouvertüren zu „Waverley", den „Vehmrichtern" und „König Lear" nicht hinauswagen. Schumann, der sich selbst so herrlich zur reifen Meisterschaft emporgearbeitet, fand die Hoffnungen, die er auf Berlioz gesetzt, gründlich getäuscht — von einer Klärung wie einer Entwicklung war keine Spur und überhaupt nichts mehr zu erwarten. In Braunschweig hatte inzwischen Berlioz einen begeisterten Apostel gefunden: Wolfgang Robert Griepenkerl, oder wie er sich auch wol, gleich einem gekrönten Haupte, nannte, Wolfgang Griepenkerl II., zum Unterschiede von Wolfgang Griepenkerl I. oder dem älteren, der in Sachen der Musik Herbartianer war, wie der jüngere Griepenkerl Hegelianer, so daß sie auf musikalisch-ästhetischem Gebiete den Zweikampf zwischen Vater und Sohn, zwischen Hildebrandt und Hadhubrandt, von dem das uralte deutsche Gedicht singt, hätten aufführen können. Griepenkerl II. der Hegelianer, schrieb eine kleine Broschüre: „Ritter Berlioz in Braunschweig," in welcher er „mit Geist- und Feuerschritten" für den Componisten ins Feld rückt, den er neben Beethoven stellt. Die Leipziger nahm er kurz, aber übel mit; sie seien doch „sonst sehr gute Musiker" und „wissen, wie Prinz Hamlet, wenn der Wind von ge-

wissen Seiten weht, Dohlen von Tauben sehr wohl zu unterscheiden". Das war wiederum kein Passus, um sich oder Berlioz bei den Windgöttern, welche von den „gewissen Seiten her" bliesen, in sonderliche Gunst zu setzen. Die leidenschaftlichen Angriffe gegen Berlioz mehrten sich, man bekam Sachen zu lesen, wie: „Berlioz muthe seinem Orchester ganz eigene Heul-, Kratz- und Schnarrtöne zu"; er sei ein „Höllenbreughel in den colossalen Dimensionen eines Michel Angelo"; er sei ein Ungeheuer, kurz und deutsch gesagt: ein Narr. Sehr natürlich wendete sich die allgemeine Aufmerksamkeit dem Tonsetzer zu, dessen Name aus dem bösartigen, lärmenden Tumult dieser Journalkriege beständig heraustönte. Es war vor dem Jahre 1848 und die Welt hatte noch Zeit, sich wegen eines Componisten zu entzweien. Man machte sich nebenher von Berlioz' Person die abenteuerlichsten Vorstellungen; man schuf sich von ihm, aus dessen zwar scharfgeschnittenem, aber wahrhaft edlem, von der Arbeit des Geistes gleichsam verkalktem und verschlacktem, aber auch fein beseeltem Gesichte die sanftesten, fast möchte ich sagen liebevollsten blauen Augen, die mir je vorgekommen, blickten, ein Bild, welches für einen Oger ziemlich zutreffend gewesen wäre. Der Musikhändler Johann Hofmann in Prag hatte in seinem Laden einen Gypsabguß der bekannten Büste Caracalla's aus dem capitolinischen Museum. Wiesen Besucher entsetzt und fragend auf dieses tigerartige, zum dämonischen Grimm verzerrte Gesicht, so pflegte der schalkhafte Hofmann mit kältestem Blute zu sagen: „Es

ist das Bildniß des famosen Berlioz." Die Leute glaubten es um so leichter, als eine Büste K. M. v. Weber's daneben stand, und fanden es ganz in der Ordnung, daß ein Componist, welcher in seiner „Marche de supplice" G-moll und Des-dur ohne Rücksicht auf Generalbaß und musikalisches Decorum aufeinanderplatzen ließ, aussehe wie der römische Cäsar, der den eigenen Bruder in den Armen der leiblichen Mutter erschlug. Aber über Eines waren Alle endlich doch einig: an einer Erscheinung, über welche so leidenschaftlich hin- und hergeredet wird, müsse am Ende doch jedenfalls etwas sein. Berlioz mit seiner Musik erschütterte seine Zeit wie ein vulcanischer Ausbruch, von dem man, so lange der Berg brennt und donnert, auch nicht weiß, ob er mit seiner strömenden Lava und seinem niedersausenden Aschenregen weite, fruchtbare Gelände auf Jahrhunderte hin zur Wüste machen oder ob auf dem verwitternden Schutte bald neue Rebenpflanzungen doppelt edlen Feuerwein spenden werden. Aber die ganze Erschütterung ging beinahe ohne Spuren zurückzulassen vorüber. Daß Berlioz keine Schule von „Berliozianern" gründen werde und gründen könne, darüber konnte sich auch sein wärmster Bewunderer nicht täuschen. Schulung ist Zucht und kann nicht aus absoluter Ungebundenheit sprießen, die kein Gesetz kennt, als das eine: daß sie sich von keinem Gesetze binden und einschränken lasse. Aber auch Berlioz selbst ist trotz enthusiastischer Freunde, trotz überreichter Lorbeerkränze, Ehren-Pocale, Ehren-Tactirstäbe, Ehren-Musikpulte (alle diese Dinge wurden ihm darge-

bracht), trotz der Parteinahme der „neudeutschen Schule“, die ihn invitum atque nolentem zu den Ihrigen zählte, nie recht ins Volk gedrungen, oder aber es blieben seine Werke trotz augenblicklicher großer Erfolge nirgends haften. Das liegt nicht an der Schwierigkeit der Ausführung — unsere Orchester haben noch ungleich Schwierigeres bewältigen gelernt — nicht an dem Zuge von geistigem Aristokratismus in Berlioz — sind doch Bach und Beethoven populär geworden — nicht an der Unverständlichkeit der Werke, denn Berlioz kann sich im Deutlichsein gar nicht genugthun und gibt dem Zuhörer weitläufige Programme in die Hand, die ihn fast Tact nach Tact lehren, was er sich bei dieser Musik denken und nicht denken soll — es liegt an der Maßlosigkeit der Werke, an dem gewaltsamen Ueberschreiten der ewig unverrückbaren Grenzlinie des Wahren und Schönen, an den abstoßenden Zügen und Einzelheiten, welche durch hart danebenstehende hohe Schönheiten nicht wettgemacht werden können. Berlioz kannte für seine Musik keinen anderen Regulator, als poetische Intentionen, und zwar poetische Intentionen colossalster Art, zu denen er sich das Material aus Shakspeare, Goethe u. s. w. holte. Seine Musik bläht sich gewaltig auf, um so groß dazustehen wie ein Lear, ein Faust — die uralte Warnungstafel in Aesop’s Fabeln schreckt sie nicht ab — endlich geschieht, was geschehen muß, sie zerplatzt. Die Muse der Tonkunst, die sich auf ihrem eigensten Gebiete, in der Symphonie, auf das grausamste im Namen der Schwester Poesie gemaßregelt findet, rächt sich an ihrem

Tyrannen und scheint ihm zuzurufen: „Sei denn poetisch so viel du willst, aber musikalisch sollst du nicht werden.“ Was für ein abenteuerlicher Coloß baut sich auf, wenn Berlioz z. B. Shakspeare's „Romeo und Julie“ vollständig durch Mittel der Musik reproduciren will, ohne doch die sanctionirte Form der viersätzigen Symphonie mit Adagio, Scherzo u. s. w., vor der er von Beethoven her einen traditionellen Respect hat, aufzugeben! Er hilft sich durch gesungene Prologe, Zwischensätze, Zwischen=Zwischensätze, er muß schließlich doch zur Form der Oper, des musikalischen Dramas greifen, und wenn in dem ersten Präludium oder ouvertürenartigen Satze Fürst Escalus von Verona seine zurechtweisende Strafrede an die gezückten Schwertes gegen einander dringenden Montecchi und Capuletti nur symphonisch durch den ehernen Mund der Posaunen und Ophikleiden in einem recitativartigen Satze dieser Instrumente (der endlich auch etwas Anderes „bedeuten“ könnte, als den auf die Parteien einzankenden Prinzen) vortragen darf, so öffnet im Finalsatze Bruder Lorenzo leibhaftig den Mund, um als Basso cantante dem Chore angesichts der Leichen der Liebenden ins Gewissen zu singen, und der Chor seinerseits schließt das Werk mit einem gesungenen „Schwur“ ab, der eben so gut im „Wilhelm Tell“ oder in den „Hugenotten“ stehen könnte. In der Damnation de Faust geräth Berlioz endlich, gleichsam widerwillig, in die Form des Oratoriums oder, wenn man will, der Oper hinein und rettet sein Gewissen als Symphonie=Componist durch allerlei musikalische hors d'oeuvres (das Wort

in dem Sinne eines ungehörigen Einschubes im Kunstwerke und einer in eine Mahlzeit eingeschobenen Schüssel genommen), durch Instrumentalsätze, wie der Elfentanz u. s. w., die sich so ungebührlich breit eindrängen, wie das Fee-Mab-Scherzo in die „Romeo"-Symphonie. Berlioz hat auch ein wirkliches Oratorium geschrieben: „L'enfance du Christ." Er hatte die (ich will das mildeste Wort brauchen) Kühnheit, es der Welt für das Werk eines italienischen Meisters aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts aufbinden zu wollen. Zu diesem Ende schrieb er in der einleitenden Instrumental-Fuge die Cadenzen ohne Leiteton, was, beiläufig gesagt, ein feines Pröbchen ist, wie viel oder vielmehr wie wenig Berlioz von alter Musik kannte oder wußte. Michel Angelo soll nach einer unverbürgten Anekdote eine seiner Statuen heimlich haben eingraben lassen, um sie bei anscheinend zufälligem Auffinden als vermeinte Antike angestaunt zu sehen, und soll die Leute richtig hinters Licht geführt haben. Aber an die Echtheit der Fuge mit den leitetonlosen Cadenzen glaubte kein Mensch. Berlioz haßte im Grunde alle ältere Musik und hatte gar keinen Begriff davon, obwol er sich einbildete, einige Sätze seines Requiems im echten Palestrina-Style componirt zu haben. Was aber könnte Palestrina, der Meister, der über die schmutzige Erde und die wilden Leidenschaften der Erde in das reinste Licht des Himmels entrückte Meister, mit Berlioz gemein haben, dessen Muse die entzügelte, souverän gewordene Leidenschaft war! Den ganzen Sturm der

Leidenschaft loszulassen, ist trotz der dramatischen Stoffe, welche der Meister zum Prätexte nimmt, im letzten Grunde der Selbstzweck der Berliozschen Instrumental-Musik. Berlioz gleicht hier einem Amateur, der sich gegen ein gutes Trinkgeld an den Menagerie-Wärter zu einer dem Publicum nicht freigegebenen Stunde in die Räume einer Menagerie sperren läßt — er reizt nun diese Löwen, diese Tiger, ohne anderen Zweck, als weil es gar so prächtig ist, wenn diese gewaltigen Geschöpfe brüllend auffahren, die Zähne fletschen, mit den Schweifen ihre Flanken peitschen. Wie anders Beethoven! Auch er weiß den ganzen Donnersturm der Leidenschaften toben zu lassen, aber über dem wilden Kampfe stehen ihm unverrückbar die ewigen Sterne, die ewige Sonne! Von dem sittlichen Adel Beethoven'scher Musik ist bei Berlioz keine Spur. Und so in seinem Sinne versteht er auch bei aller Bewunderung und Begeisterung Beethoven, das heißt: er versteht ihn nicht. Was ihn fesselt, ist die Kühnheit, die Originalität, der gewaltige Ausdruck der Kämpfe und Leiden eines großen Menschenherzens: von der Katharsis, der sittlichen Höhe, zu der Beethoven, als dem letzten Resultate eben dieser Kämpfe, sich emporringt, scheint Berlioz eben gar nichts zu merken. Wie versteht er z. B. Beethoven's Pastoral-Symphonie? Dieses unvergleichliche Tongedicht, das uns die lieben, nahen, vertrauten Landschaftsstimmungen der Abhänge des Kahlengebirges, wo Beethoven eben damals weilte, mit einer Treue, ja mit einer Detailwahrheit malt, die man den Mitteln der Musik gar nicht zutrauen sollte,

das (wie ich an anderer Stelle zu zeigen versuchte)*) mit dem frohen Aufathmen im neu erwachten Lenz auf ebener, frühlingsgrüner Erde beginnt und zu ewigen Höhen, zu den höchsten Gedanken, die der Mensch denken mag, allmälig und sicher emporleitet, versteht Berlioz (man lese seine gesammelten Schriften) eben nur als ein gigantisches, michel-angeleskes (!) Landschaftsbild; dieser Gewittersturm ist gar kein gewöhnliches Gewitter, wie man es im Juli zwischen Nußdorf, Grinzing und Heiligenstadt erleben kann, es ist ein Weltuntergang, ein Jüngstgericht u. s. w. Wäre es so, so wäre die Pastoral-Symphonie ein verfehltes Werk, eine Fratze. Berlioz aber ist schon zufrieden, wenn nur der Donner dareinschlägt — warum? dürfen wir nicht fragen, genug, daß es nur majestätisch wettert und kracht. Seine Bewunderung für Shakspeare (die man ihm, dem Franzosen, doppelt hoch anrechnen muß) hat im Grunde denselben Zug. Er bewundert vor Allem die kühne, oft barocke Originalität des großen Britten, den gewaltigen Gang der Leidenschaften in seinen Stücken, die markige, malerische Ausdrucksweise. Das gibt er wieder, wo er sich mit seiner Musik dem großen englischen Dichter nähert, in der „Lear"-Ouvertüre, in der „Romeo"-Symphonie. Kaum ahnt er, daß darüber noch ein Höheres schwebt. Man sehe doch zu, wie er sich Goethe's „Faust" zurechtgelegt!

---

*) In meiner kleinen Schrift: „Die Grenzen der Musik und Poesie." Leipzig, H. Matthes. 1856. Seite 166 u. f.

Darum ergreift Berlioz auch am meisten und am tiefsten, wo wir an die innere Wahrheit seiner leidenschaftlichen musikalischen Explosionen glauben dürfen. In seiner „Phantastischen Symphonie" singt er die Geschichte seiner eigenen ersten Liebe. Sie ist wie das ergreifendste, so auch das relativ am meisten populär gewordene seiner Werke. Die gräuliche Geschichte mit den Opium-Visionen der geträumten Hinrichtung, des Hexensabbaths, erinnert an das Schlimmste in Victor Hugo und Sue; dennoch fühlen wir uns innerlichst bewegt, wir fühlen, der Tondichter habe dieses Werk mit seinem Herzblut geschrieben. Daß er es mit dem Teufel und dessen Großmutter, der Geliebten als zur Hexe gewordenen Blocksbergfahrerin, dem Dies irae als Parodie u. s. w. abschließt, ist aber endlich doch so wüst und ungeheuerlich als möglich — eine harmonische Lösung der vorhergehenden Conflicte ist es wenigstens nicht. Wir vergeben vielleicht die dämonischen Orgien des Schlußsatzes um der Töne willen, die der frühere Satz der Scène champêtre anschlägt. Welche Musik! Seit Beethoven hat Niemand für einen ähnlichen Gegenstand Aehnliches gefunden! Die Harold-Symphonie, in der wirklich ein Hauch aus Italien weht, endet Berlioz abermals mit einer Orgie — diesmal sind es Briganten. Abzurechnen und abzuschließen wie Beethoven, versteht er nirgends. Auch Faust muß, trotz des General-Pardons im Goethe'schen Original, zur Hölle fahren. „Es ist effectvoller." Ein einziger Satan macht zehnmal mehr Spectakel, als alle neun Chöre der Engel zusammen, das weiß Berlioz. Dieser Grundzug

der Berlioz'schen Musik verschuldet denn endlich auch, daß sie, so oft sie auch die Flügel zum Auffluge dahin ansetzt, die höchsten Höhen der Kunst doch nicht erreicht. Wir wissen ihr ihren mächtigen Flug nicht einmal Dank, wenn es ihr Vergnügen macht, uns, nachdem sie uns durch Donnerwolken und über Regenbogenbrücken, durch Nächte und aufleuchtende Morgenröthen, durch alle Höhen und Tiefen mit sich fortgerissen, nachdem sie uns im Innersten aufgeregt hat, zuletzt mit einer ungelösten Dissonanz, mit Posten, die keine Summe geben, heimzuschicken; wir vergessen sogar, undankbar genug, daß es manche einzelne Momente gegeben, wo sie uns erfreute und entzückte. Aber selbst in diesem Entzücken ist wiederum etwas von den Aufregungen eines Haschischtraumes. Gott ehre mir Mozart und Haydn, welche Berlioz alle Beide nicht recht leiden konnte!

Man kann von Berlioz sagen, was Kiesewetter von Sebastian Bach sagt: „Er hat seine eigene Epoche begonnen und beschlossen." Wenn seine Musik auch gar kein anderes Verdienst hätte, so hat sie doch das Verdienst, die einzige ihrer Art zu sein. Bewunderer hat Berlioz genug gefunden — Nachahmer nicht. Er bleibt in der Geschichte der Musik, und besonders der Musik der Jahre, wo er in der Blüthe seines Lebens strebte und schuf, ein Feuermeteor, das flammend in regellosem Schwunge am Nachthimmel dahinzieht und dem wir staunend nachschauen.

VIII.

Sigismund Thalberg.

„Es stehen in diesem Augenblicke drei große Sterne am musikalischen Himmel: Paganini, Gusikow und die Malibran. Thalberg ist vielleicht berufen, der vierte zu werden.“ So schrieb in der ersten Hälfte der Dreißiger Jahre ein Kunstrichter. Es war die Zeit, wo Thalberg's bezauberndes Clavierspiel alle Welt unwiderstehlich hinriß. Paganini's Persönlichkeit, in der sich eine der dämonisch unheimlichen Phantasiegestalten E. T. A. Hoffmann's verkörpert zu haben schien, bildete freilich gegen den vollendeten Salon- und Weltmann Thalberg in seiner männlich schönen, stets durch die tadellosest elegante Toilette gehobenen Erscheinung den denkbar schärfsten Gegensatz. Die Malibran bildete hinwiederum durch ihre südlich lebhafte, sprühend geniale Natur auch eine Art Contrast gegen Thalberg's vornehm ruhiges, fein gemessenes Wesen. Wer aber war Gusikow? Ein armer, polnisch-russischer Jude, dessen außerordentliche Musikbegabung sich durch eine seltsame Metastase auf ein wunderlich barbarisches Instrument abgelagert hatte, das

die französischen Journale mit einem, wie es scheint, slavische Worte (ungenau?) reproducirenden Terminus „Jerova y Salamo" nannten, was dasselbe bedeuten will, wie die deutsche, weniger vornehm-exotisch klingende Benennung, welche man damals jenem Ton-Apparate gab: „Das Holz- und Stroh-Instrument". Mit zwei Klöppeln wußte Gusikow aus den abgestimmten Holzklötzchen ganze stupende Virtuosen- und Brillantstücke herauszuhämmern, denen aber, wie begreiflich, die Seele, der eigentlich musikalisch künstlerische Gehalt fehlte und fehlen mußte. Die Zusammenstellung mit Paganini und der Malibran war für Thalberg jedenfalls schmeichelhaft — ob aber auch der mit Gusikow?! Und doch hätte, wer etwa Anti-Thalbergist gewesen wäre, den Einfall in bedenklichem Sinne festhalten können. Aber er hätte damit dem Pianisten schweres Unrecht gethan. Denn Thalberg's Compositionen und sein Spiel hatten Seele, allerdings eine Salonseele, etwa wie die einer sehr feinen Weltdame, die dabei aber wirklich ein schönes Gemüth besitzt, das nur vor lauter feinstem Weltton nicht recht zu Tage treten kann — Thalberg war jedenfalls eine echte Künstlernatur, und bei seinem wahrhaft idealisch vollendeten Anschlag konnte man an Alles in der Welt eher denken, als an „Holz und Stroh" — Enthusiasten vielleicht eher an Himmelsglöckchen und Engelsharfen. Aber welche seltsame Signatur jener Tage bildet der Ausspruch, den wir zur Einleitung vorangestellt! Die Gräber Beethoven's, K. M. v. Weber's und Franz Schubert's hatten sich kaum erst geschlossen, eine neue Zeit kündigte sich an; in Leipzig

ging das Glanzgestirn Mendelssohn's, in Italien als anderes Gestirn (von etwas milchig-verschwommenem Lichte) Vincenz Bellini auf; der junge „Davidsbund" Schumann's fing im Namen der Musik und Poesie seinen etwas studentenhaften Rumor an. Und als die großen Musik-Genien der Zeit werden Paganini, Gusikow und die Malibran proclamirt, denen sich Thalberg vielleicht anreiht! Es waren eben die Honigmonde oder Honigjahre der maßlosen Vergötterung des Virtuosenthums, welche wir jetzt, dem Himmel sei Dank, hinter uns haben. Thalberg aber war so recht eigentlich der Virtuose der vornehmen Welt. Seine gedruckten Compositionen mit ihren zahllosen glücklichen und ganz originellen, dem eigensten Wesen des Pianoforte abgehorchten, seitdem für alle Welt Gemeingut gewordenen Combinations- und Klangeffecten, sind durchaus von einer eigenen, feinen Noblesse im Tonsatze bei aller reichen Entwicklung der Harmonie, streng correct und untadelig, was gegen die Freiheiten, Kühnheiten und gelegentlichen Zuchtlosigkeiten der damals in erster Jugendkraft um sich schlagenden jungen Schule merkwürdig genug contrastirte, nirgends in bedenkliche Tiefen steigend, nirgends einen hohen Flug nehmend, aber überall höchst angenehm durch Wollaut, Eleganz, Schickliches, Delicates, Feinsinniges, Zierliches, Anmuthiges, Brillantes, Frappantes, Bravouroses, Ingenioses zum Sinne sprechend, in Erstaunen setzend, ja gelegentlich, mindestens momentan, mit einem kleinen Anflug von Gelehrsamkeit kokettirend (Einzelnes in der „Norma"-Phantasie, auch in der „Caprice" Op. 15 klingt

es einmal tactelang beinahe wie ein Orgelstück gebundenen Styls). Es ist Salonmusik allerersten Ranges. Der Lichterglanz des allervornehmsten Salons schimmert aus allen diesen Tonsätzen, es funkelt darin ordentlich von Brillanten und Ordenssternen, die schweren Seidenroben der allerschönsten Damen rauschen vorüber, Erfrischungen werden servirt, und man hört über die neueste Oper Bellini's oder Donizetti's, ja gelegentlich selbst über Mozart und Beethoven recht geistreich plaudern, zuweilen fällt sogar irgend eine ernstere Bemerkung mitten in die angenehm erregte Conversation hinein. Die ideale Salonwelt sitzt, wie billig, auch dicht gedrängt im Concerte des Virtuosen und applaudirt sich die feinen Glacéhandschuhe entzwei. Hört sie doch in neuer, glanzvollster Umbildung, was sie als Original im Opernhause entzückte, lächeln doch mitten aus diesen blendenden Bravourpassagen überall die bekannten Melodien heraus, so deutlich und kennbar als möglich, klingen doch diese cantabeln Andantesätze, mit denen der Pianist seine Phantasien so gerne exponirt, völlig wie die feinsinnigste pianistische Uebersetzung des hinreißenden Gesangvortrages einer jener großen italischen Cantatrici, welche gestern als Norma, Lucrezia oder Lucia die Ranglogen so grenzenlos zu entzücken wußten. Wirklich betonte einer der damaligen Wiener Nach- und Neben-Saphirs, der in der „Theaterzeitung“ zu Ehren Thalberg's ganze Schiffsladungen Weihrauchs verdampfen ließ, diese Analogie ganz ausdrücklich; während aus dem Discant, meint er, die Malibran und Pasta ihren hinreißenden Gesang ertönen lassen, singt Ru-

bini im Tenor seine Pirata-Cavatine, tönt uns aus der Tiefe Lablache's mächtige Stimme entgegen. Aber Eines bemerkte weder dieser noch ein anderer Kritikus der Zeit: die eigene Färbung vieler, besonders der langsam bewegten Sätze, die, wenn auch durch die beigemischten wälschen Elemente getrübt und gebrochen, doch in letzter Instanz aus Franz Schubert's Claviermusik hergeholt ist. Es ist dies der Zug, den man den specifisch wienerischen nennen könnte und auf den die Technik und Mechanik der Wiener Instrumente ganz sicher Einfluß gehabt hat. Vergleicht man übrigens Thalberg's Compositionen mit den ihnen gleichzeitigen Modesachen von Henri Herz, Czerny u. s. w., so wird man finden, daß sie diesem Geflitter und Geflatter gegenüber sehr viel mehr Körper, Fülle, Gehalt haben — sie verhalten sich dazu etwa wie ein geblümter schwerer Lyoner Seidenstoff zu leichtem Bänderwerk von Halbseide. Gar kein Zweifel, daß auf eine wirkliche Künstlernatur wie Thalberg die Nähe Beethoven's und Franz Schubert's nicht ohne Einwirkung blieb, so wenig er auch sonst neben Genien dieser Art genannt werden darf. Im Grunde lassen sich übrigens die Glanzeffecte und Wunderstücke des neueren Clavierspieles, die eine ganze reiche Welt umfassen (während früher die „rollenden Perlen" das A und O der virtuosischen Brillanz abgeben mußten,) fast sämmtlich, wenn auch viele davon nur erst im Keime, in Beethoven's Claviermusik nachweisen. Thalberg erscheint als glücklich weiter Strebender (wenn auch nur auf rein technischem Gebiete) in manchem sogar als sinnreicher Erfinder. Das starke, seitdem oft ver-

wendete Effectmittel rapider chromatischer Octavengänge, bei denen beide Hände abwechselnd anschlagen, kommt z. B. zum erstenmale in seiner „Somnambula“-Phantasie vor. Gewisse Lieblingseffecte anderer Art sind seitdem in der brillanten Clavier-Composition gemein geworden wie Brombeeren, wie vor Allem das „Umspielen des Themas“ — wie viele „Springbrunnen“ haben seitdem irgend eine nichtssagende Melodie der Tenorlage des Claviers umplätschert, wie viele „Zephyre“ haben sie umsäuselt, wie viele „Elfenreigen“ haben sie umtanzt, wie viele „Papillons“ haben sie umflattert, wie viel Perlenregen, Champagnerschaum und anderes Herrliche, wovon uns die Titelblätter der betreffenden Musikstücke zu sagen wissen, erscheint seitdem auf dem Musikmarkt und taucht heute auf, um morgen vergessen zu sein. Thalberg hat sich zuweilen, um nur die Hauptmelodie als Hausfrau und Herrscherin mitten in all der Pracht und Herrlichkeit kenntlich zu machen, genöthigt gesehen, drei Liniensysteme, statt der herkömmlichen zwei, zu schreiben, deren mittleres das Boudoir der Dame Hauptmelodie bildet, während darüber und darunter es — darüber- und daruntergeht. Eben deßwegen liebte es Thalberg, wolbekannte Melodien aus Opern u. s. w. zu bearbeiten, welche sein Publicum immerfort glockenhaft, singend, unverändert aus der berauschenden Fülle glänzendsten Passagenwerkes heraushören und erkennen konnte; selbst wo er über ein Thema nicht blos „phantasirt“, sondern eigentliche „Variationen“ bringt, geht er nicht darauf aus, wie insbesondere Beethoven pflegte, die ver-

schiedenen musikalischen Seiten und Züge eines Themas herauszufinden und einzeln und selbstständig zu entwickeln, vielmehr „umspielt" er das unverändert beibehaltene Thema entweder in leichten, aber höchst bravourösen Figurationen, auch wol mit blankem Laufwerk, oder er setzt es mit Gegenthemen in Verbindung, die beinahe dergleichen thun, als wollten sie einen ernstlich gemeinten Contrapunkt vorstellen (die zwei „Don-Juan"-Phantasien enthalten für Beides bedeutende, in ihrer Art interessante Beispiele). Dergleichen konnte nun Jedermann im Publico leicht fassen, das im Theater hundertmal gehörte Motiv aus „Lucia", „Norma" u. s. w. war ein sicherer Ariadnefaden, mit dessen Hülfe das im Irrgarten Thalbergscher Virtuosenpassagen herumtaumelnde Publicum sich immer wieder zurechtfand. Die vollkommenste Kenntniß der allerfeinsten Klangwirkungen befähigte Thalberg insbesondere, auch die entlehnten Opernthemen, selbst wo sie als blanke Reproduction des Originals vorkommen, in höchst sinnreicher, oft in bezaubernder Weise wiederzugeben. Das Ständchen in der zweiten „Don-Juan"-Phantasie mag als Beispiel dienen. Fabelhaft geradezu ist die taschenspielerhaft zu nennende Geschicklichkeit, mit welcher Thalberg in seiner Phantasie über Motive aus Rossini's „Barbier" (Op. 63) die lustige Stretta des ersten Finale mit allem Möglichen wiedergibt, die Zappelbewegung des Orchesters, den eingreifenden Chor (in eben derselben Tonlage!), Alles deutlichst geschieden, sogar die pikanten Accente der Trompete fehlen nicht — man muß es in Noten geschrieben sehen,

um es zu glauben. In den früheren Werken hat Thalberg die Sache noch nicht so weg; in der ersten Phantasie über „Don Juan" arrangirt er z. B. das La ci darem la mano kaum besser, als es weiland Abbé Gelinek gethan haben würde — wie ein Flötensolo etwa. Liszt hat es bemerkt und hat in seiner „Don-Juan"-Phantasie auf die Unterlassungssünde seines berühmten Rivalen gleichsam mit Fingern gezeigt. Das beständige Arbeiten mit und in fremden Themen mag es verschuldet haben, daß Thalberg's eigene thematische Erfindung nicht prosperiren wollte; wo er mit eigenen Themen auftritt, ist er selten bedeutend. In seiner „Caprice" (Op. 15), die augenscheinlich als eine Art ernsterer épreuve d'artiste gemeint ist, kommt es bei allem Fleiße und aller Sorgfalt der Ausarbeitung, bei aller Steigerung der Themen doch zu keiner rechten Entwicklung eines musikalischen Gedankens. In die Marcia funebre (Op. 59) klingt wie von weitem Donizetti's „Dom Sebastian" hinein (oder ist es blos Zufall?), das Clavier-Concert Op. 5 darf man neben Beethoven, C. M. v. Weber, Mendelssohn und Anderen nicht nennen. Zuweilen glückt es allerdings besser. Die bekannte A-moll-Etude hat ein Grundthema, das nicht leicht vergessen wird, wer es einmal gehört, gerade wie man vortreffliche Verse am leichtesten im Gedächtnisse behält. Auch selbst im Arrangiren der Tonsätze im Großen und Ganzen erscheint Thalberg's Erfindungskunst nicht sehr reich, immer nach den ersten, einleitenden Wendungen der Exposition das breite, cantable Andante mit Arpeggien-Begleitung (letztere

oft in Doppelgriffen, vide Schubert's „Ave Maria" und Octett), dann das Thema unverändert, dann wirkliche oder Quasi-Variationen darüber, dann ein zweites Thema, freier phantasirende Wendungen und endlich das vos plaudite eines alles Frühere überglänzenden Schlusses. Aber im Erfinden feinsten, geschmackvollsten Ornaments ist Thalberg ganz unerschöpflich; auch versteht er es, ungemein sinnreiche Anspielungen auf die nachfolgenden oder vorhergegangenen Themen leicht hinzuwerfen, die oft selbst für den Musiker interessant sind. Wie hübsch ist es, wenn er in der ersten Phantasie über „Don Juan" gleich zum allerersten Anfang die Melodie des La ci darem als Baß mit einer fließenden Gegenmelodie als Discant und feiner, geistvoller, ungezwungener Harmonie überbaut.

Es macht übrigens dem Künstler alle Ehre, daß er im Verlaufe seines Schaffens deutlich ein Streben nach Fortschritt, nach Entwicklung zeigt, insbesondere für die Zeichen und Erscheinungen der Zeit offene Augen hat. Während die ersten Arbeiten eine Art Tripelallianz zwischen Karl Czerny, Franz Schubert und Vincenz Bellini vorstellen, wird späterhin die Einwirkung Liszt's oft sehr fühlbar („Caprice" Op. 58 über ein Thema von Berlioz!!), ja Mendelssohn's fein lächelndes Auge blickt uns aus dem hübschen Scherzo Op. 31 deutlich genug entgegen; nur muß sich weiterhin Felix gefallen lassen, unter den „Perlenregen" einer echt Thalberg'schen „Umspielung" gesetzt zu werden. Thalberg hat sich endlich auch als Liedercomponist, ja als Operncomponist versucht. Im Liede nimmt er unter den damaligen

Wiener Nach-Schuberten (Proch, Hackel u. s. w.) doch wol die erste Stelle ein; die Sentimentalität, die für ihn wie für die Uebrigen die Grundfärbung abgibt, ist freilich nicht mehr die echte, reine, tiefe Empfindung Franz Schubert's, aber sie hat, wie bei Thalberg, Alles, einen gewissen edleren, nobleren Zug, ohne den Duft des Salons ganz zu verleugnen, in dem nun einmal Thalberg lebte und webte wie der Fisch in seinem nativen Element, dem Wasser. Sein ehemals viel gesungenes, wirklich empfindungsvolles „Gar fröhlich kann ich scheiden" mit dem gesteigerten „Sie hat um mich geweint" erinnert am Ende doch immer an eine Leidenschaft in höheren Kreisen der Gesellschaft, etwa wie Comtesse Melanie dem Prince Emil einige Thränen ins feine Spitzentuch nachweint; freilich sind sie deßwegen ebenso schmerzlich, als würden sie mit gewöhnlicher, bürgerlicher Leinwand getrocknet. Die Opern Thalberg's haben kein Glück gemacht; was ihn als Künstler so unwiderstehlich machte, konnte er hier freilich nicht verwerthen.

Der sterbende Plato soll seinem Genius eine Dankhymne dafür gesungen haben, daß er als Zeitgenosse des Sokrates geboren worden. Thalberg hätte statt dieses Weihrauchopfers seinem Genius vielleicht billiger mit Assa foetida geräuchert, wenn er bedachte, daß er zur Zeit Liszt's gelebt. Gegen Liszt stand er in dem Nachtheil, in dem das bloße Talent gegen das Genie steht, und sei das Talent das glänzendste und liebenswürdigste und trete das Genie zuweilen gewaltthätig und zuchtlos genug auf. Zwar versuchte man es in den Dreißiger-Jahren in Wien wie in Paris,

der Partei Liszt eine Partei Thalberg entgegenzustellen, aber es blieb beim Versuch. Zudem blühte in den musikalischen Dichtergärten Mendelssohn's, Chopin's, später Schumann's eine Blume von entzückendem Duft nach der anderen auf. Eine Anzahl kleinerer Nach-Thalberge zerrte seine oft geistvollen Erfindungen in manieristische Nachahmung hinein, ihr Reiz erschöpfte sich, verschwand — sie wurden am Ende unausstehlich. Die Welt wurde des Gesummes dieser musikalischen Eintagsfliegen sehr bald müde. Allenfalls wirkte die Manier noch, wenn sie unter anderen Bedingungen erschien, wie denn z. B. Parish-Alvars geradehin als der für die Harfe übersetzte Thalberg gelten konnte.

Charakteristisch für Thalberg, den Clavierspieler, ist es, daß er selten andere als eigene Compositionen vortrug. An Bach, Beethoven u. s. w. ging er wie scheu vorüber. Wenn er Beethoven's Allegretto der siebenten Symphonie in seiner eigenen Art verarbeitet, so war das natürlich nicht mehr Beethoven, sondern Thalberg. Ein Quartett von Onslow, das er mit den Brüdern Müller spielte (als „fünfter Bruder Müller", wie sich damals ein Musikfreund humoristisch ausdrückte), wurde unter seinen Händen hinreißend. Die Pariser schwärmten ordentlich, als er es auch in Paris vortrug. „Jeder Schüler könnte es spielen", rief ein Pariser Kritikus, „aber der Ausdruck, mit dem Thalberg es hören läßt, ist nicht in die Noten hineingravirt." Wie fein übrigens Thalberg die Schönheiten fremder Compositionen empfand, zeigt seine Sammlung: „L'art de chanter, appliqué au piano" (Op. 70),

wo er Stücke von Mozart, Pergolese, Rossini und Anderen sehr sinnig und schön fürs Clavier zurechtmacht — auch als pädagogisches Werk interessant.

Thalberg hat neben Liszt, Mendelssohn, Chopin und Schumann ohne Frage das Verdienst, die Klimper-Periode der Jahre 1827 bis 1835, wo nicht todtgemacht, so doch auf ein bestimmtes Maß beschränkt und dadurch den Weg zu Besserem bahnen geholfen zu haben. Daß er endlich mit seinen wolverdienten Siegen und Siegeskränzen in dem Erdenparadies Neapels verschwand, ist nicht zu schelten, eher zu beneiden. Die schnell vergessende Welt hat ihren ehemaligen Liebling dort aus den Augen verloren und sich seiner erst wieder erinnert, als er (am 17. April 1871) starb. In der Geschichte des höheren Clavierspieles wird er aber nicht vergessen werden, und für den Musiker bleibt er immer eine anziehende Erscheinung, auch wenn seine Finger die zahlreichen Clavierstücke, die er hinterlassen hat, nicht mehr beleben. Arbeiten wie seine große Phantasie über Rossini's „Mosè“ und andere verdienen ihre bleibende Stelle in der Literatur des Claviers. Gegen die hohen Meister seiner Kunst ist Thalberg nur ein Stern zweiter, wenn nicht dritter Größe; aber Goethe's schönes Wort gilt auch hier: „Wenn man dem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich.“

IX.

Schwinds und Mendelssohns „Melusina."

Eine Zeit, deren bildende Kunst ein Werk wie Schwinds „Melusina" zu prästiren vermag, halte niemand gering!

Allerdings gehen die Meister dieser Zeit einer nach dem andern zu Grabe und es tritt eine neue Generation auf den Schauplatz, welcher abhanden kommen zu wollen scheint, was gerade jene Meister so sehr auszeichnete: die sittliche Anmuth, das Maß, wenn ich so sagen darf: die Keuschheit der Kunst, wobei denn Darstellungen, wie z. B. Mackarts „epochemachende" Todsünden u. s. w. allerdings den Geist und Sinn der allerneuesten Zeit vielleicht besser treffen, als selbst ein Rafael mit seiner ganzen Bibel und Mythologie vermöchte. Natürlich, „Fortschritt" muß ja sein, gesetzt auch er führe geraden Weges in den Abgrund. Auch die Zeit nach Rafael „schritt fort" bis zur „Carraccischen Gallerie", dieser Apotheose der gemeinsten Sinnlichkeit im mythologischen Habit, wobei der

Reisebeschreiber aus der Epoche des gebenedeiten Zopfes, Volckmann, allerdings meint, „sie stelle angenehmere Gegenstände vor“, als die langweiligen und verblichenen Malereien Rafaels und Michel Angelos im Vatican.

Doch kehren wir zu Schwinds Werke zurück, und freuen wir uns der Fülle von Schönheit und Poesie, welche uns hier entgegenleuchtet. Ein Kunstwerk dieser Art, so glänzend seine Vorzüge sofort dem Blicke entgegenleuchten, verlangt Antheil, Liebe, Vertiefung.

Melusina hat schon wiederholt den Stoff poetischer Reproduktion des alten Märchens abgegeben. Tiecks Behandlung im Phantasus ist nicht erfreulich, die chronikenartige Simplizität und schlichte Biederbigkeit seiner Erzählung ist von handgreiflicher, und eben darum verstimmender Absichtlichkeit, dazu klingt die berühmte „Ironie“ der Romantiker leise aber doch deutlich vernehmbar wie ein falscher Ton mit hinein; es ist manierirte Romantik, bei welcher der ganze Zauber der alten Sage verloren gegangen ist.

Unvergleichlich besser ist Mendelssohn in seiner Ouverture der Sache gerecht geworden; ja, irre ich nicht, so ist die Art, wie Mendelssohn das Märchen musikalisch erzählt, auf die Art, wie es malerisch von Schwind, dem intimen Freunde Franz Schuberts und feinen Musikkenner, erzählt wird, nicht ohne einigen Einfluß geblieben. Der Grundgedanke des Märchens (den auch Fouqué in seiner reizenden „Undine“ an einem anderen Stoffe entwickelt hat),

daß eine verkörperte Naturseele, eine Quellnymphe, aus dem selbstlosen, leidenschaftslosen, träumerischen Leben der Natur sehnsüchtig hinüberstrebt in's Menschenleben mit seinem Empfinden, Lieben und Leiden, und wie sie nach erfahrener Wonne und erfahrenem Leid endlich aus dem fremden Kreise bitter schmerzlich scheidet, aber auch wieder zurückkehrt in jenes selbstlose, träumerische Leben der Natur, wo es kein Glück, aber auch keinen Schmerz gibt — dieser Grundgedanke ist vom Musiker, wie vom Maler in gleich ergreifender Weise ausgedrückt. Erinnern wir uns, wie Mendelssohn's leidenschaftlicher Tonsatz aus dem Quellengeplätscher und Wellengemurmel der Einleitung hervorbricht, und wie die Ouverture zuletzt wieder in die Anfangsmotive gleichsam verrieselt, und wie im Mittelsatze, wo auch schon das Wellenmotiv wiederkehrt, eine neue Stimme darüber hinsingt, jene schmerzlich-sehnsuchtsvolle Melodie der Oboe — die Quellgöttin hat ein Herz bekommen, das menschlich schlägt, das menschlich liebt und leidet.

Schwind hat seine Darstellung, Szene nach Szene, wie ein langes Fries geordnet, er verbindet ungetrennt die Darstellungen. Es ist der episch erzählende Ton der altflorentinischen Meister, wie wir ihn z. B. in den Darstellungen Benozzo Gozzolis im Campo santo zu Pisa, in den Predellen Fiesoles und sonst öfter finden. Die Reihenfolge der Darstellungen zeigt eine symmetrische Wechselbeziehung, die wiederum etwas ganz Musikalisches hat, und an den Aufbau großer Symphoniesätze mahnt, wo analoge Motive, aber in verschiedenen Tonarten an ge-

wissen Stellen wiederkehren. Selbst im Colorit ist mit höchst künstlerischer Einsicht eine Art Crescendo, Forte und Decrescendo beobachtet; im Mittelbilde, wo Melusina als glückliche Fürstin und Mutter thront, leuchten die Farben, die sich vom ersten Bilde an immerfort steigern, in voller Pracht auf; dann nehmen sie ab, und verdämmern zuletzt in einem geisterhaften, träumerischen Pianissimo. Sehen wir nun die Reihenfolge der Darstellungen vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an: 1. Einsamer, kühler Felsenwinkel, die Felswand trägt die eingemeißelte Inschrift: Fontes Melusinæ. Aus einer niederen Höhlung strömt eine Quelle, über deren Spiegel sich Kopf und Schultern einer Nymphe, als deren Personifizirung, erheben. Waldpflanzen blühen am Quellrande. 2. Melusina taucht aus dem ummauerten Brunnen auf, daneben ihre Schwestern, — erstes Begegnen mit Raimund, dem sie einen Ring reicht, Eintritt in's Leben. 3. Feierliche Trauung, ein Zelt zur Kapelle eingerichtet, freudigstes Leben, Doppelzug der Ritter und Damen, seitwärts gucken widrig gemeine Gesellen neugierig auf all' die festliche und ritterliche Pracht. 4. Melusina läßt Raimund schwören, das Badehaus, in das sie sich an einem bestimmten Tage zurückzieht, niemals neugierig zu betreten (das unmöglich scheinende Problem ist wirklich glänzend gelöst, die Erzählung ganz deutlich, selbst den Nothbehelf der Inschrift über der Thüre des geheimnißvoll geschlossenen Baues empfindet man nicht als solchen, dank der poetischen, halb mystischen Fassung der Worte, und dem fein empfundenen Zuge, daß die Buch-

staben nicht aufdringlich deutlich, sondern wie halb verwischt sind). Nummer 5 und 6. Die beiden Mittelstücke, Melusina in höchster Herrlichkeit, als Fee und als Gattin und Mutter, gleichsam Melusinens Aristeia. In Nummer 5 sehen wir sie umgeben von Nymphen in dem Kuppelraum des Bades, in Nummer 6 an Raimunds Seite thronend, als Herrscherin des weiten schönen Landes, umgeben von blühenden Kindern (die abenteuerliche Mißbildung, welche die Märchenerzählung Melusinens Kindern zuschreibt, Geoffroys Raffzahn u. s. w. hat Schwind mit richtigster Einsicht ganz unberücksichtigt gelassen); Vasallen und Diener nahen sich verehrend — aber neben dem Badehause stehen auch schon die gemeinen Gesellen, mit abergläubischer Angst auf das Relief eines Meerweibes, das außen eingemauert ist, blickend und deutend. Schwind hat die abscheuliche Häßlichkeit dieser Rotte durch unwiderstehliche Komik plausibel zu machen gewußt. Raimund beachtet das Gesindel gar nicht, aber einige aus der Gesellschaft horchen herab, einstweilen ergötzen sie sich an der Dummheit der Gesellen — der gestreute böse Samen bleibt dennoch haften, wie das folgende Bild zeigt. Nummer 7: Raimund bricht den Eid und dringt ins Badegemach. Der Eidbruch entspricht symmetrisch der Darstellung des Eides (Bild Nr. 5). Melusinens schmerzliche Trennung, wie sie den Thurm, in dem ihre Kinder ruhig schlummern, klagend umschwebt, (Bild Nr. 8) entspricht wiederum symmetrisch der Trauung (Nr. 3). Wilder Sturmwind tobt, das Badehaus stürzt ein, die gemeinen Wichte fliehen voll Entsetzen. Das

letzte Zusammentreffen mit Raimund am Brunnen (N. 9) entspricht dem ersten Zusammentreffen (Nr. 2). Die Königin der Wasserfeen winkt Melusinen heim. Letztes Bild: der Felsenwinkel mit dem träumenden Nymphenhaupt, die genaue Wiederholung des ersten Bildes. Sollten wir nun auf das Einzelne eingehen, wir würden gar nicht fertig. Die Züge sind oft von sinnigster Feinheit, wie wenn z. B. in der Thronscene Raimund die wohllautenden Saiten einer in seinem Schooße ruhenden Laute wie in glückseliger Gedankenlosigkeit leicht berührt (damit verschwindet die Vorstellung einer feierlichen Staatsaktion und an ihre Stelle tritt der Gedanke häuslichen Glücks) oder wenn Melusina selbst als Fürstin ein wasserblaues und meergrünes Prachtkleid trägt und ihr Schmuck nur aus Perlen besteht. Wie herrlich ist der Einfall, im Badegemach, die hereinströmenden und hinwiederum die ablaufenden Gewässer durch Nymphen in den herrlichsten, das Hereindrängen und Versiegen der Wellen geistreichst charakterisirenden Bewegungen zu personifiziren (eine ins Romantische übersetzte antike Idee — man erinnere sich an die Tritonen der antiken Kunst). Die schwebende Melusine im Badegemach ist hochherrlich, voll wonnigen Lebens; wo sie dagegen den Thurm umschwebt, gleicht sie einer vom Sturm, der rings die Bäume schüttelt und biegt, gejagten Nebelwolke. Wem möchte dabei nicht die analoge Stelle in Mendelssohns Musik einfallen? Und jener verzweifelte recitativartige Aufschrei der Geigen im Tonwerke (er ist aus dem Motiv gebildet, hinter dem Schumann „Melu-

sinens Kopf hervorblicken sieht“) ist er nicht die musikalische Uebersetzung der verzweifelnden Geberde der gemalten Melusina bei Raimunds Eintritt in den verbotenen Raum?



Glaubt man nicht auch hier ihren gellenden Schreckensschrei zu hören? „Vorbei, vorbei Leben und Glück!“ Aeußerst rührend sind die letzten Bilder. Bei der Darstellung des letzten Zusammentreffens mit Raimund am Waldbrunnen scheint sich Schwind der Worte der Fouqué'schen Undine erinnert zu haben: „ich hab' ihn todtgeküßt und todtgeweint!“ Aber schon naht die Königin, tiefes Mitleid im Blick, mit ihren Nymphen, sie winkt Melusinen zurück, ein weißer Schleier, wie Nebelduft, umwallt herrlich die Gruppe und scheint Melusina mit hereinziehen zu wollen. Und dann: Ende, die Fontes Melusinae wie anfangs. Wir scheiden mit demselben süß-schmerzlichen Gefühl, das uns auch Mendelssohns Tonstück zurückläßt. Die tiefsinnige Bedeutung des alten Märchens, ja der tragische Zug, der in Raimunds Verschulden und Buße liegt, wird *Manchem* vielleicht erst vor Schwinds unvergleichlichem Meisterwerke klar werden. Ich schweige von der Schönheit der Zeichnung und der Durchbildung des Einzelnen. Ich fordere nur auf z. B. die Modellirung des Rückens der ersten Nymphe in der Gruppe der Königin mit den Augen des zeichnenden und malenden Technikers zu betrachten. Oder man sehe die Landschaftsgründe, die geist-

voll behandelte (romanische) Architektur oder in der Komposition den feinen Kontrast der zu Pferde lebhaft heranjagenden Damen Melusinens diese zu Hofdamen gewordenen Nixen müssen gleich wallenden Wellen heranjagen — man sieht ihnen an, welches Vergnügen ihnen die ungewohnte Reiterei macht! und dagegen die ruhig heranreitenden Ritter Raimunds in der Scene der Trauung. Unwillkührlich fiel mir dabei jener herrliche, ritterlich romantische Dreikönigs- und Reiterzug Benozzo Gozzolis in der Palastkapelle Riccardi ein. Selbst die kleinsten Nebenfiguren sind voll Leben — ich verweise beispielsweise auf den lesend vorbeistreichenden Mönch im Bilde Nummer 6. Auch die reizende Einrahmung des Ganzen mit Muscheln und musizirenden Tritonen (oder soll man sagen: Wassercentauren?) übersehe niemand; dieses ausdrückliche Verweisen auf die Musik ist gar nicht ohne Bedeutung.

Da wir uns gerne mit Vergleichungen ängstigten, werden wir uns wol den reinen und unbefangenen Genuß mit der Frage vergällen: ob die „sieben Raben“ vorzuziehen sind oder diese Melusina. Ich weiß hier keine bessere Antwort, als jene Robert Schumanns, als man ihn einmal scharf inquirirte: „welche Ouverture Mendelssohns er vorziehe?“ Schumann antwortete gelassen: „jede!“

X.

Zur Erinnerung an Friedrich Overbeck.

Bald nach meiner Ankunft in Rom (es war während meines ersten dortigen Aufenthaltes vom Herbst 1865 bis zum Frühling 1866) saß ich eines Nachmittags mit meinem Freunde und Landsmanne, dem Bildhauer Ludwig Schimek, im Caffé belle arti in der Via due Macelli. Wir pflegten dort, wenn wir in der schräg gegenüber gelegenen gemüthlichen Trattoria del Genio unser frugales Mittagsmahl abgefertigt, unsere Tasse schwarzen Kaffees zu nehmen, Zeitungen zu lesen, und dazwischen (wir trafen dort immer Freunde und Bekannte) von Kunst, Natur und Leben — de omni re scibile et de quibusdam aliis, wie jener mittelalterliche Philosoph sagte — zu schwatzen. Da trat ein hoher Greis herein, dessen schlanke Gestalt das Alter kaum merklich gebeugt hatte. Auf dieser Stirne, in welcher die Jahre kaum eine Furche gegraben — der Stirne zugleich eines Kindes und eines

Denkers — ruhte keine Wolke und schien nie eine Wolke geruht zu haben; das Auge hatte etwas geisterhaft Strahlendes, es schien die Welt und ihre Erscheinungen immerfort scharfblickend zu prüfen und zugleich immerfort liebevoll anzulächeln — es milderte den Ernst, der um den Mund lag; nur wenn der Mann die Lippen zur Rede öffnete, flog ein leichtes, aber unendlich gütiges Lächeln darüber. Er begrüßte Schimek mit einer Art väterlicher Güte und wurde von diesem fast ehrfurchtsvoll begrüßt. Der alte Herr hatte kaum an einem Seitentischchen Platz genommen, als mir mein Freund zuraunte: „Es ist Overbeck." Ich hätte nicht schon früher Bildnisse des Mannes gesehen haben müssen, um ihn nicht sogleich zu erkennen, noch ehe mir Schimek den Namen genannt. Lebhaft erinnerte ich mich der Aeußerung meines werthen Freundes Professor Springer in Bonn, welcher in seiner „Geschichte der modernen Kunst" sagt: wer den halbverklärten Greis in seinem Studio zu Rom gesehen, werde ihn nicht wieder vergessen. Den „halbverklärten Greis" — das ist die richtige Schilderung in zwei Worten.

Ich hatte an Overbeck Briefe zu übergeben, natürlich that ich es nicht hier bei der Tasse schwarzen Kaffees, sondern suchte ihn im Laufe der nächsten Tage in seiner Wohnung auf. Overbeck hatte jahrelang an einer Stätte gehaust, an die sich die Erinnerung einer blutigen und schrecklichen Familiengeschichte knüpft, im Palazzo Cenci.

Jetzt wohnte er in einem schönen, palastähnlichen Hause auf dem Esquilin, in der Via dell' Olmo. Der Aufent-

halt in dieser Wohnung konnte beinahe für eine Villeggiatur gelten; fast am letzten Ende Roms gelegen, sah die Rückseite des Hauses über sonnige Vignen, aus denen da und dort Mauertrümmer alter Römerbauten ragen, nach der weiten Campagna mit den Arcadenreihen ihrer langen Aquäducte, bis wo die Albaner Berge in anmuthigen Linien den Horizont schließen und Frascati weiß herüberblinkt, Marino und das Bergnest Rocca di Papa, wo Overbeck ein Landhaus besaß. Von dem Hause fiel der Blick zunächst auf die herrliche Basilica von Santa Maria Maggiore, deren goldstrahlende Mosaiken und Reihen weißer Marmorsäulen uns immer wieder in's Innere locken; nahe dabei S. Antonio Abbate mit dem Portal im Cosmatenstyl, und die uralten Kirchen, welche das Andenken zweier edler römischer Senatorstöchter bewahren: S. Pudenziana und S. Prassede. Ein unendlicher Friede, eine selige Sonntagsstille liegt über diesem Stadtwinkel Roms.

Freund Schimek's Atelier liegt der damaligen Wohnung Meister Overbeck's gegenüber (später zog Overbeck in ein von ihm erkauftes Haus beim Quirinal, wo er auch gestorben ist). Ich suchte meinen Freund, der eben an der Marmorfigur ich weiß nicht welches Generals aus dem dreißigjährigen Kriege für das Wiener Arsenal herumklopfte, auf, um mich durch ihn bei Overbeck einführen zu lassen und dort meine Briefe abzugeben. Schimek hatte durch die reizende Marmorstatuette des Gretchen (aus „Faust",) in den römischen Künstlerkreisen einiges Aufsehen erregt — einer der tüchtigsten Bildhauer Roms, Fabi-

Altini, redete mir davon mit der Wärme des Künstlers und der Begeisterung des Italieners — und so stand denn der ebenso bescheidene als talentreiche Schöpfer des „Gretchen“ auch bei Overbeck, welcher ohnehin der Patron aller jungen deutschen Künstler in Rom war, in entschiedener Gunst. Wir trafen den Papa nicht zu Hause, der milde, sonnige Tag hatte ihn zu einem Spaziergange bewogen — bei seinem unendlichen Fleiß, kraft dessen er fast bis zum letzten Momente seines Lebens arbeitete, kein ganz gewöhnliches Ereigniß, wenigstens während der hellen Sonnen- und Arbeitsstunden, mit denen die Maler ohnehin zu geizen pflegen. Seine Adoptivtochter, Frau H., empfing uns freundlich, Schimek wie einen Freund des Hauses. Wir traten ins Studio, wo uns von allen Seiten himmlische Gestalten anlächelten, voran die großen Cartons der „Sacramente“, gleichsam ein großes geistliches Gedicht in sieben Gesängen. Man wird es einer so alt- und stockgläubigen Natur, wie ich für meine Person zu sein leider das Unglück habe, zugute halten müssen, wenn ich bekenne, daß mich des Lübecker Meisters reine Gestalten, die sich aus einem Lichtreiche des Ideals auf diese schmutzige Erde verflogen zu haben schienen, und seine „Sacramente“ innerlichst mehr anregten und ansprachen, als es gemalte und nichtgemalte Todsünden je vermocht haben. Ich staunte über die feste Hand, über die Geistesfrische des Greises, die aus diesen Zeichnungen zu mir sprach; ich konnte nicht ohne Bewunderung wahrnehmen, wie er während eines langen Lebens den gewählten Weg, ohne rechts oder links

abzuweichen, festen Schrittes gegangen, während ich mit Leidwesen habe sehen müssen, wie eine geniale, zum Höchsten berufene Natur wie Kaulbach, dessen „Reinecke Fuchs“ zu den trefflichsten Leistungen neuerer Kunst gehört, dessen „Hunnenschlacht“ einen vereinigten Rafael und Michel Angelo erwarten ließ, endlich nahezu in Gefahr gerathen ist, zum manierirten Illustrator herabzusinken, dessen Zeichnungen zu Schiller z. B. bei allen Blitzen seines außerordentlichen Talentes doch schon kaum mehr bedeuten, als weiland die von dem auch talentvollen, aber noch sehr viel mehr flüchtig-fingerfixen und leidig vermanierirten Ramberg für Taschenbuchkupfer gezeichneten Illustrationen zu Goethe, Schiller, Bürger u. s. w. Für die Größten der Kunst, für Rafael und Michel Angelo, war die Kunst immer eine sehr ernste Aufgabe und immer etwas Heiliges; auch wenn sie nicht die Heiligen der Kirche, wenn sie die Götter Griechenlands malten, sie haben sich und die Kunst nie entweiht und weggeworfen, wie es z. B. Rafael's genialer Schüler Giulio Romano leider gelegentlich gethan, dessen Zeichnungen zu des verruchten Pietro Aretino schamlosen Sonetten seinem Namen ein ewiges Schand- und Brandmal aufgedrückt haben. Es wäre sehr leicht, dazu in neuerer Zeit die Analogien zu finden.

Und wie den Größten der goldenen Kunstzeit, darf man es auch den Meistern der Neuzeit, wie Schick, Wächter, Carstens, Koch, Overbeck, Cornelius, Führich, Steinle, Schwind u. A., nachsagen, daß sie die Kunst hoch und heilig gehalten haben — ich betone hier Carstens und den

Schöpfer des „Märchens von den sieben Raben“ ganz besonders und bringe Steinle's herrliche Scene aus Shakspeare's „Was ihr wollt“ eigens in Erinnerung, damit nicht Leute wie der hannoveranische Kunstschriftsteller, von dem jüngst Führich mit einem der allerbösartigsten Angriffe beehrt worden ist, hier sofort eine Schutz- und Trutzrede für die Kunstrichtung wittern, für welche sie ein kräftiges Schimpfwort erfunden haben und die sie in Pausch und Bogen „Nazarenerthum“ nennen.

Overbeck galt nun allerdings für den Patriarchen der römischen „Nazarener“ — unter denen es mitunter recht klägliche Persönlichkeiten gab, wie einen Franzosen, welcher mir gleich in den ersten drei Worten, die wir wechselten, ankündigte, er sei ein peintre chrétien und er verachte Rafael. Ich schluckte die Bemerkung hinunter, daß Rafael seinerseits ihn vermuthlich auch verachtet haben würde, und ließ den Patron stehen. Mit derlei Volk hatte ein Mann wie Overbeck, der auf reinen Kunsthöhen wandelte, so wenig gemein oder zu schaffen, als ein wirklich Frommer mit Frömmlern oder Tartüffes.

Während wir die Zeichnungen im Studio besahen, kam endlich der Meister vom Spaziergange heim. Er sprach mit schlichter, wirklich liebenswürdiger Unbefangenheit über die Werke und was er dabei gedacht und gewollt. Jetzt trat eine englische Familie ein und präsentirte sich. Overbeck war solche Besuche gewöhnt; er fuhr in seinen Erläuterungen fort, aber jetzt in coulantem Französisch, in den national gemischten Gesellschaften Roms ein- für alle-

mal die Umgangssprache, auf welche man sich gleichsam geeinigt. Kein Wort von Zelotismus oder Proselytenmacherei oder auch nur von Tendenzreden — er sprach so unbefangen, so bescheiden ruhig, so mild-ernst fort, gleichsam als gelte es, von seinem Schaffen vor strengen Richtern Rechenschaft abzulegen. Als wir schieden, lud mich der Meister ein, wiederzukommen — eine Erlaubniß, die ich, wie natürlich, benützte. Als ich Ende Mai 1868 von Rom schied, rüstete sich der alte Herr eben, nach Porto d'Anzo ins Seebad zu gehen; er befand sich ganz wol, aber er brauchte einige Wochen Sommerfrische und Erholung. Führt mich mein Weg, so Gott will, wieder einmal nach Rom, so werde ich nur noch sein Grab in S. Bernardo finden, der alten Rundhalle der Diocletians-Thermen, wo auch Salvator Rosa begraben liegt. Das Andenken dieses Mannes aber wird mir unvergeßlich bleiben.

Aber auch die Nachwelt wird den großen deutschen Meister ehren müssen. Ihm war jene höchste Gabe verliehen, die nur den auserwähltesten der Künstler zu Theil wird: jener reine, hohe, ideale Schönheitssinn, wie ihn z. B. auch Rafael, wie ihn unter den Musikern Palestrina und Mozart besaßen. Diese Gabe ist durch nichts zu ersetzen, auch durch das nicht, was man insgemein Geist, Genie, Tiefsinn u. s. w. zu nennen pflegt. Dieser Zauber, den Jedermann fühlt und Niemand erklären kann (wie Adolph Zeising in seinen „Aesthetischen Forschungen" offen und resignirt bekennt), ist es, der aus der kleinsten Melo-

die Mozart's, aus der flüchtigsten Gestalt Rafael's lächelt, und auch Overbeck besaß ihn. Unter den eigentlichen, unmittelbaren Nachfolgern Rafael's dürfte kaum Einer nachweisbar sein, welcher dem hohen Meister von Urbino in gleichem Grade wahlverwandt gewesen wäre, indem sie entweder eigene und andere, keineswegs höhere und bessere Wege zu wandeln begannen, oder als sehr blasse Neben-Regenbogen ihres Meisters neben ihm doppelt matt leuchteten oder sich in leeren Manierismus verliefen, oder wol gar, wie Innocenzo da Imola, einfach copirten und wiederholten. Man wird bei Overbeck so oft an Rafael's Geist und Hand gemahnt, ja seine Vorliebe für dieses Vorbild geht gelegentlich in eine Reminiscenz über, die man sogleich bemerkt, aber auch sogleich verzeiht, weil man auch sofort klar wird, hier habe nicht etwa Geistesarmuth ein Darlehen genommen, sondern es sei nur eben ein Glied jener fortlaufenden geistigen Kette, welche die Meister aller Zeiten an einander knüpft. So verzeiht man Mozart seine direct aus Gluck und aus Händel herübergenommenen Züge, Beethoven seine Mozartismen u. s. w., bei denen der Philister, um seine Kunsteinsicht zu zeigen, sofort triumphirend aufschreit und seinen Nebensassen im Opernhause, Concertsaale oder der Kirche sofort unverhohlen eröffnet: auch der göttliche Mozart und der gigantische Beethoven haben leider „gestohlen"! — Und so knüpft ja auch Rafael (in den Loggien und in den Cartons der Arazzi) hin und her direct an Masaccio an. Weit, und in der That zu weit ist Overbeck in dieser Beziehung in seinem

„Triumph der Religion in den Künsten“ (im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.) gegangen — einem Bilde, das fast nur eine Replik der Rafael'schen Disputa heißen kann. Vischer's Polemik dagegen (in den „kritischen Gängen“) berührt freilich nicht sowol diesen Punkt, als den Gegenstand und die Art zu allegorisiren überhaupt, wobei der Maler zu seiner Entschuldigung allerdings Dante anrufen könnte. So klingt unter den Evangelisten Overbeck's (im Besitze des Fürsten Torlonia zu Rom) die Gestalt des Marcus entschieden an den Petrus Rafael's an, den Marc Anton nach des Meisters Zeichnung in Kupfer gestochen und der sich auch (von fremder Hand gemalt) an einem der Pfeiler der Kirche S. Vincenzo und Anastasio, bei den tre fontane vor Rom findet. Am schönsten zeigt sich der Rafael'sche Geist Overbeck's vielleicht in Werken wie der himmelfahrende Elias oder in seinen vierzig Darstellungen aus den Evangelien, deren Originale sich im Besitze des Freiherrn Alfred v. Lotzbeck auf Weihern befinden und welche Ludy, Keller, Severati u. A. in Kupfer gestochen haben. Overbeck schätzte ganz besonders den Rafael der umbrischen und Florentiner Periode, aber auf diese Zeichnungen haben zum Theile ganz unverkennbar die den letzten Jahren Rafael's angehörigen Compositionen aus der Apostelgeschichte, nach welchen die berühmten Arazzi gewebt worden, die sich jetzt in England befinden, geistig eingewirkt — allerdings Werke, die zu den allerhöchsten Leistungen Sanzio's (und also wol zu den allerhöchsten Leistungen der Kunst überhaupt) gehören. Ge-

wisse Compositionen Overbeck's in diesem Cyklus, wie: „Die Predigt aus dem Schiffe", „Die Himmelfahrt" (vielleicht die großartigste Darstellung des Gegenstandes), reihen sich in Geist und Haltung jenen Cartons Rafael's würdig und auch ganz entschieden an. Aber ein Zug wird bei dem neuen Meister fühlbar, der Rafael's Darstellungen fremd ist und der mir sehr merkwürdig scheint — es ist ein stellenweise sehr auffällig werdender Zug von Sentimentalität. Rafael stellt sein Pasce oves meas u. s. w. mit der tiefsten und reinsten Empfindung, aber auch rein objectiv und gewissermaßen naiv dar. Nun sehe man bei Overbeck zum Beispiel eben auf dem Bilde jener Schiffpredigt die Blicke der Zuhörer, besonders des kahlköpfigen Greises im Nachbarkahn. In diesen wiederholt vorkommenden Zügen von Liebe, Verehrung, Glauben und Hingebung liegt gleichsam der Ausdruck der persönlichen Ueberzeugung, der Zustimmung des Malers, es ist von seiner Seite ein förmliches Glaubensbekenntniß. Rafael hatte seiner Zeit gegenüber — mochte sie in Kunst- und sonstigem Heidenthum noch so tief stecken — dergleichen nicht nöthig, bei Overbeck ist es eine Art Kriegserklärung gegen Zeitrichtungen, welche er nicht theilt — allerdings die Kriegserklärung einer Taube ohne Galle. Wie scharf aber Overbeck, den man sich gerne nur immerfort in höheren Regionen träumend denkt, Menschen und Charaktere zu beobachten verstand, zeigt sich auch wiederum in diesem Cyklus an mehr als Einer Stelle. Ein psychologisches Meisterstück dürfen die Pharisäer heißen, welche die an sie gerichtete

Strafpredigt in verschiedenstem Sinne aufnehmen, so auch der jüdische Lehrer im Tempel, den die Antworten des zwölfjährigen Knaben augenscheinlich inniglich erfreuen und ergötzen, und der mit einer lebhaften, keineswegs carikirten, aber für seine Nationalität höchst charakteristischen Bewegung mit dem Finger nach dem jungen Respondenten tippt, augenscheinlich um ihm sofort mit irgend einer verfänglichen Frage auf den Zahn zu fühlen. Unvergleichlich ist auch der Gegensatz zwischen Pilatus und Herodes auf dem Blatte, wo sie Freundschaft schließend dargestellt sind. Pilatus steht noch da als richtiger Sohn und Enkel der alten, großen Römer; sieht man näher zu, bemerkt man wol, es sei eine Schale ohne Kern; aber welch ein herrlicher Patron ist dieser Herodes mit seiner honigsüßen, widrigen Freundlichkeit, seiner halb devoten, halb furchtsamen Haltung; selbst die Art, wie er dem Römer die Hand reicht, ist sprechend. Manche Compositionen, wie das „Wunder von Canaan“, die „Auferweckung des Lazarus“, erinnern in sehr merkwürdiger Weise an die uralten byzantinischen Compositionen dieser Scenen, ohne auch nur im mindesten in der Ausführung zu „byzantinisiren“. Ich gestehe aber gerade bei diesen zwei Bildern, daß ich die entsprechenden (von der byzantinischen Thesmothesie unabhängigen) Compositionen des alten Giotto in der „Madonna de' Scrovegni“ in Padua, trotz der Unvollkommenheiten in der Zeichnung und Sonstigem, vorziehen möchte, wie denn überhaupt Giotto ein Erzähler und malender Dramatiker ist, der kaum seinesgleichen hat.

Bemerkenswerth möchte auch sein, daß Overbeck hier einzelne evangelische Scenen illustrirt, die vor ihm Niemand zum Gegenstande der Darstellung genommen, wozu allerdings eben jene altbyzantinische Thesmothesie beitrug, welche die Auswahl (und sogar die Art!) des Darzustellenden genau bestimmte. Die wahrhaft großartig componirten Landschaften in welche Overbeck seine evangelischen Scenen versetzt, möge Niemand als „Nebenwerk" zu flüchtig ansehen! Selten ist unter den Eindrücken der italienischen Natur die „historische" Landschaft herrlicher behandelt worden. Das letzte Werk Overbeck's, das ich in Italien sah, war sein Fresco in Santa Maria degli Angeli unterhalb Assisi. Stahr hatte mir durch seine ungewöhnlich erregte Polemik (die allerdings, wenn man den rechten „Aliquot-Ton" herausklingen hört, mehr dem „Nazarener" Overbeck als dem einzelnen Werke gilt) ein Vorurtheil gegen das Bild beigebracht, eine lithographirte Nachbildung hatte mich kalt gelassen. Es war gegen Abend, als ich, kaum im Bahnhof von Assisi angelangt, in die hart dabei gelegene Kirche eilte; die Sonne, aus den schweren Wolken eines wegziehenden Gewitters tretend, übergoß Alles mit glühenden Lichtern; ich trat ein — vom spitz ansteigenden Giebel des Portiuncula-Kirchleins, über das die mächtige Kuppelkirche wie ein riesiger Deckel gestülpt ist, leuchtete mir der Goldgrund des Overbeck'schen Bildes entgegen, sahen mich seine Gestalten an. Ich hatte vollständig den Eindruck einer Vision und bat dem Maler im Geiste ab. Auch bei näherer und besonnener Prüfung verlor das Bild

nichts — ich kam eben von den großen Meisterstücken der goldenen Zeit her, und es machte mir einen ihnen analogen Eindruck, was ich sonst nicht eben von vielen modernen Malereien sagen kann. Stahr hat mit mißlaunigen Augen gesehen, und auch hier gilt das Wort, daß, „was die Augen sehen, das Herz glaubt". Meinte doch Goethe von jenem auf Betrug gemalten, antik sein sollenden Gemälde: „Jupiter und Ganymed", blos weil er es für antik hielt und sich sogar Winckelmann hatte (kläglich genug) hinter's Licht führen lassen: „es sei beinahe für Rafael zu schön"! — und dieses vermeintlich antike Bild war eben nur das Machwerk eines ganz mittelmäßigen, jetzt vergessenen Malers, Casanova, eines Schülers von Raphael Mengs.

Später sah ich in München das bekannte Gemälde „Italia und Germania". Das ist auch wieder ein Glaubensbekenntniß, aber anderer Art; als Denkmal der Stimmung der Künstler der Zeit, in welcher es entstand — einer Stimmung, in die wir uns derzeit erst hineinreflectiren müssen, bleibt es unschätzbar. Den „W. K. F.'s (Weimarer Kunstfreunden) mit ihren Treff's" war diese Stimmung allerdings Salz in den Augen, und Goethe's geheimer Ober-Kunstschmeckherr und Obervormund in Sachen bildender Kunst, der „Kunscht-Meyer" aus Stäfa, ist zwar nicht durch seine Werke, wol aber durch seinen bornirten Haß gegen Cornelius unsterblich geworden. Gerade die Künstler, gegen welche von Weimar das Verdict geschleudert wurde: „Sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, weil

einige nordische Künstler dabei ihre Rechnung finden?" (s. Goethe's sämmtl. Werke, 3. Band, S. 265) gerade diese Künstler haben für die Kunst einen neuen glorreichen Tag heraufgeführt, während die kläglichen Sieger in Goethe-Meyer's kläglichen Preis-Ausschreibungen, die Hoffmann aus Köln, die Nahl aus Kassel u. s. w., bis auf den Namen vergessen wären, stände nicht ihr ausgestopfter Balg in Goethe's „sämmtlichen Werken". Sie und ihresgleichen sind verschollen, aber den Namen Overbeck wird die Nachwelt mit dem Namen Cornelius vereinigt nennen, wie wir uns gewöhnt haben, Rafael und Michel Angelo, Mozart und Beethoven, Schiller und Goethe als Doppelsterne anzusehen, die man nicht trennen darf.

XI.

Fétis.

Mit Fétis starb der Patriarch der musikhistorischen Gelehrsamkeit. Wer den Greis gekannt, der sein Leben auf volle 87 Jahre gebracht hat, dem mag er zuweilen selbst wie ein unter Urenkeln umherwandelnder Epimenides vorgekommen sein, dem man es hätte zutrauen mögen, daß er in seiner Jugend mit den Meistern Johannes Okeghem und Jacobus Hobrecht auf der Schulbank gesessen. Doch wolverstanden: seine persönliche Erscheinung, sein ganzes Wesen und Reden und Schreiben machte keineswegs den Eindruck des Uralten, Grauen, Verlebten, nicht den Eindruck des „Traumbildes wandelnd am Tage", womit Sophokles einmal den Greis vergleicht. Fétis war eine gedrungene, kräftige, vom Alter kaum gebeugte Gestalt, sein halbkahles Haupt schien wie von Eisen gehämmert. Unter einer mächtig ausgearbeiteten Stirne, welche an jene der antiken Römerbüsten erinnerte, wo dieser Theil des Kopfes

das Uebrige beherrscht und das schärfste Denkvermögen, verbunden mit Energie des Charakters, andeutet, funkelten zwei tiefdunkle Augen in etwas düsterem Feuer, welches ihrem Blicke etwas beinahe Drohendes und Unheimliches gab; bei meist vorwärts geneigtem Haupte hoben sie sich in jenem „Winkel von 45 Graden, der für Bogenschüsse und Blicke der wirksamste ist“, wie Jean Paul einmal meint; sie nahmen dadurch den Ausdruck eines scharfen, strengen und nicht gerade sehr wolwollenden Forschens an. Die übrigen Züge des Gesichtes waren gleichsam wie zusammengedrängt; als „besonderes Kennzeichen“ (wie es in Reisepässen heißt) machte sich eine große Warze neben der Nase bemerkbar, die, ohne im mindesten widerlich zu sein, doch die Anmuth der Physiognomie keineswegs erhöhte. Wer den Kopf des Altflorentiner Malers Fra Filippo Lippi kennt, wie dieser sich selbst im Bildniß auf dem Gemälde seiner Marienkrönung mit der Beischrift: „iste perfecit opus“ angebracht hat — auch einen Kopf, von dem man meint, er könne nöthigenfalls mit Erfolg als Mauerbrecher verwendet werden — der wird ungefähr wissen, wie Fétis aussah. Auch in dem Benehmen des alten Herrn blitzte überall ein Feuer durch, welches nur von einer des Mannes ganzes Wesen mildernden, echt altfranzösischen Höflichkeit des Benehmens gezügelt wurde. So redete Fétis in der Conversation immer gemessen, ernst, halbgedämpften Tones, mit feiner Wahl des Ausdruckes und mit einem gewissen Numerus oratorius; hätte ihm ein Stenograph für den Druck nachgeschrieben, es

wäre hinterdrein kaum etwas zu ändern oder zu bessern gewesen. Aber durch diese ganze Ruhe und Gemessenheit fühlte man sehr wol durch, daß die Rede unter Umständen auch wettern und schmettern könnte. Hörte Fétis classische Musik, so war er ganz gespannte Aufmerksamkeit; da konnte er wol auch zuweilen lächeln, und dieses Lächeln gab dann dem strengen Eisengesicht etwas eigen Anmuthiges, es war, als schimmere verklärendes Abendsonnengold über starre Felsenzacken hin. Fétis war trotz seiner strengen, auch wol unbilligen Beurtheilung Mendelssohn's, Schumann's, Gade's, trotz seiner offenen, geradezu zur wechselseitigen Feindschaft gesteigerten Abneigung gegen Berlioz kein musikalischer Reactionär. Er war Rossini's wärmster Verehrer und Meyerbeer's glühender Bewunderer. Hat er doch durch die unsägliche Arbeit, die er an die Revision der Partitur oder vielmehr der Partituren der „Afrikanerin" wendete, die Aufführung dieses Tonwerkes erst möglich gemacht. Die musikalischen Zukunftsleute in Deutschland, welche in den Fünfziger-Jahren ihren ohnehin langen Fortschrittsbeinen noch obendrein Siebenmeilenstiefeln angezogen hatten, haßten freilich Fétis mit dem bittersten Hasse. Diese Herren hatten, wie weiland König Nebukadnezar im Thale Dura, ein goldenes Bild, genannt Zukunfts-Kunstwerk oder auch Richard Wagner, setzen lassen und riefen aus in alle Welt: „Schicket euch, ihr Völker und Zungen! — Wenn ihr hören werdet den Schall der Lauten, Geigen, Psalter, Flöten, Cymbeln und allerlei Saitenspiel, so sollt ihr niederfallen und anbeten

das goldene Bild, welches wir haben setzen lassen.“ Wer nicht niederfiel und nicht anbetete, kam in den Feuerofen. Fétis hatte nicht nur nicht angebetet, sondern gelegentlich nach dem Götzen wol gar mit Steinen geworfen. Es war lustig zu sehen, als verschiedene dieser Herren 1858 beim Jubiläum des Prager Conservatoriums mit Fétis zusammentrafen, wo sie ihn denn auch, wie weiland auf jenem Balle in Leipzig die Herren Dyck und Consorten den Xeniendichter Goethe „mit Apprehension, wie das böse Princip, betrachteten“. In Frankreich hatte Fétis' Name dagegen eine Autorität, welche an das ἄυτος ἔφα erinnerte. Kein Wunder, wenn der musikalische Patriarch sich endlich als musikalischer Dalai-Lama gerirte! Auch fremde, aber von französischer Bildung abhängige Leute erblickten in Fétis das musikalische Orakel, an das man in zweifelhaften Fällen appelliren durfte, wie im vorigen Säculum an Pater Martini in Bologna. Als über den Russen Oulibicheff wegen seines Beethoven-Buches die ganze Presse mit seltener Einmüthigkeit herfiel, flüchtete sich der gezüchtigte Thersites unter die Flügel des großen Gelehrten von Brüssel. Sein angsthaftes: „Hilf, Herr, oder ich sinke!“ tönt uns aus dem Artikel entgegen, den ihm Fétis in der zweiten Edition seiner „Biographie universelle des Musiciens“ widmet. Er sendete an Fétis eine zwanzig Folioseiten lange Erwiderung, mit welcher er jenen unbequemen Schwarm niedermachen wollte. Die Antwort, welche ihm das Orakel gab, ist charakteristisch: „So solid auch Ihre Antwort auf die verletzenden Kritiken sein möge, deren

Object Sie sind, so wird man doch darauf repliciren, und Gott weiß wie! Folgen Sie meiner Philosophie..." Kann man Jemandem in feinerer Art Unrecht geben? Fétis meint, Oulibicheff sei an dem Verdruß, den ihm jene literarischen Angriffe verursachten, als homme du monde et grand seigneur dergleichen nicht gewohnt — gestorben! Für einen Russen müßte er da doch unglaublich zarte Nerven gehabt haben — die Todesart wäre mindestens neu und originell — doch freilich: auch Lodovico Caracci soll wegen der Kritiken gestorben sein, mit denen die Maler seine „Verkündigung" in S. Pietro zu Bologna hernahmen, der sie vorwarfen, der rechte Fuß des Verkündigungs-Engels sehe aus wie ein linker und umgekehrt. Fétis hat eine festere Constitution gehabt. Seine sehr erhitzte Polemik mit Kiesewetter*) überdauerte er so glücklich wie alles Andere, und es fehlte nicht an sehr bitteren Angriffen. Bemerkenswerth ist dagegen die Mäßigung, welche Berlioz in seinen „Mémoires" Fétis gegenüber beobachtet. Er erwähnt seiner nur bei Gelegenheit einer

---

*) Es ist spaßhaft genug, wie Fétis überall, gleich unbequemen Koboldеn, Kiesewetters erblickt, die ihm Gesichter schneiden und ihn necken. In der Biogr. univ. Band 6, S. 162 streitet er gar dem K. K. Oberverpflegsverwalter Simon Molitor, gebürtig aus Neckarulm, gestorben 1848, seine Existenz ab: je crois être certain, que ce nom de Simon Molitor est un des pseudonymes sous lesquels Kiesewetter se cachait, quand il voulut m'attaquer. Wahrhaftig hätte Fétis den Unfall gehabt, auf einsamem Pfade von einem Strolche angefallen und beraubt zu werden, er würde sich auf dem Heimwege gefragt haben: „sollte dieser Bandit nicht etwa der verkappte Kiesewetter gewesen sein?!"

Ausstellung, welche der berühmte Kritiker seiner Harold-Symphonie machte, und begnügt sich zu sagen: „M. Fétis, qui m'était toujours hostile" während z. B. Cherubini in eben diesen Memoiren mit einer besonderen Vorliebe im Dantan'schen Caricaturstyle porträtirt, ja zur abschreckenden Fratze wird. Daß ein Director eines berühmten (des Brüsseler) Conservatoriums, der, wie er uns selbst erzählt, in seiner Jugend durch die damals noch neuen Instrumentalwerke Haydn's und Mozart's in eine neue Welt eingeführt worden war und durch sie den größten Eindruck erhalten hatte, die zum Theile sehr wilden Extravaganzen der Episode de la vie d'un artiste nicht verwinden konnte und darüber die mancherlei frappant schönen und höchst originellen Züge dieses Tonwerkes übersah; daß er sich zu einer vernichtenden Kritik veranlaßt fand, von der indessen Berlioz' eifriger Anwalt, Robert Schumann, selbst zugab, „sie sei glänzend und geistreich geschrieben, und es fehle Fétis eben nur an einem Organ für diese Gattung von Musik"; daß Fétis einer Musik sofort entgegentrat, die ihm wie musikalischer Sansculottismus erscheinen mußte: das Alles darf man ihm wahrlich nicht übelnehmen. Hatte er doch — und das ist weit schlimmer — für die reizende Blüthe der deutsch-musikalischen Romantik auch „kein Organ"; man schlage nur seine Artikel über die besten Vertreter dieser Richtung in seiner „Biographie universelle" nach! Rückt er doch als echter Schulmann Beethoven fautes d'harmonie vor und corrigirt mit dem Professor-Rothstift in der Hand den berü-

fenen Anfang des C-dur-Quartettes von Mozart. Kiesewetter nimmt sich der ominösen Querstände an und polemisirt, aber Oulibicheff findet die „Verbesserung" sehr glücklich und geigt in Nischnei-Nowgorod mit seinen Freunden den von Fétis verbesserten Mozart. Die Abneigung, welche Fétis gegen Kiesewetter hegte, datirte von einer Preisbewerbung, bei welcher Kiesewetter den großen Preis, Fétis aber nur das Accessit erhält. Wenn Zwei sich um dasselbe Mädchen oder um dieselbe Ehrenmedaille bewerben, so ist es kein Mittel, sich bei dem Mitbewerber zu insinuiren, wenn man den Sieg davonträgt. Die königlich niederländische Gesellschaft der Wissenschaften hatte 1826 die Preisfrage ausgehen lassen: „Welches sind die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, vorzüglich im 14., 15. und 16. Jahrhundert?" In Deutschland sah es in der langen Periode von Forkel bis auf Kiesewetter um die Geschichte der Musik kläglich genug aus, konnten damals doch Machwerke ungestraft ans Licht treten, wie zum Beispiel Finck's „Wesen und Geschichte der Oper" (der Autor durfte die Naivetät haben, es der Universität Leipzig zu dediciren!), wie Wilhelm Christian Müller's „Tonkunst im Zusammenhange mit den übrigen Künsten". Die niederländische Gesellschaft hätte ungefähr eben so gut nach den musikalischen Verdiensten der Mondbewohner fragen können. Ueberhaupt lebten damals vielleicht nur drei Leute in Europa, die im Stande waren, darauf eine ordentliche Antwort zu geben: Baini in Rom, Kiesewetter in Wien, Fétis in Brüssel. Aber für Baini fing die Musik mit

Palestrina an und hörte mit Palestrina auf. Da er die Existenz der niederländischen Vorpalestriner, die er aus den Musik-Archiven der päpstlichen Capelle, des Collegio germanico und romano, der Casanatensis u. s. w. recht gut kannte, nicht wohl leugnen durfte, so machte er in seinem dicken Buche über Palestrina's Leben und Werke sie mit unerhörter Parteilichkeit und Ungerechtigkeit wenigstens zu Barbaren und ihre Musik zu einem monströsen Haufwerk herausgequälter, unmusikalischer Kunststücke. Wenn er einmal den guten Josquin emphatisch apostrophirt: ,,O Jusquino, se come per inclinazione naturale fosti il più scherzevole compositore, che sia in tanti secoli apparso sulla faccia della terra'' u. s. w., wenn er zuletzt, nach allen Explosionen seines Stile ampolosissimo zu Ehren seines göttlichen Palestrina diesem zuletzt auch noch die ewige Seligkeit ohne die kleine Unbequemlichkeit des Fegefeuers zudecretirt und seinen Tod im Geschmacke einer Heiligen-Legende herausputzt, so könnte man über dieses und Aehnliches lachen, wenn es nur nicht auch so indignirend wäre. Leider hat sich Baini — Dank sei es seinen zahllosen Abschreibern und Nachbetern, besonders in Deutschland — für echte Forschung und richtige Erkenntniß ganz unglaublich schädlich erwiesen, und was er nach einer Seite genützt, nach der andern gründlich verdorben. Baini über die „Verdienste der Niederländer" schreibend, das wäre ein weit erstaunlicheres Schauspiel gewesen, als etwa den Satan in einem Weihbrunnkessel baden zu sehen. Es blieben also für die Concurrenz die

beiden Kämpen Kiesewetter und Fétis übrig. Kiesewetter hatte in der k. k. Hofbibliothek in Wien und in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde das kostbarste Material zur Lösung der Frage zur Hand. Er nannte Namen, er brachte Thatsachen, die bis dahin Niemand gewußt. Er stellte neben meisterhafte Tonsätze niederländischer Meister einige gleichzeitige italienische „Frottole" von Marco Cara und Anderen, um die enorme Ueberlegenheit der Ersteren klar vor Augen zu legen. Fétis hatte, wie man gestehen muß, die Sache sehr viel leichter und flüchtiger genommen. Er bekam, wie gesagt, nur das Accessit, und als Kiesewetter die große Goldmedaille zugesendet worden, freute sich dieser doppelt, „weil ja unter den Mitbewerbern auch der berühmte Fétis gewesen sei". Aber zwischen dem berühmten Fétis und ihm wollte von da an keine gute Sonne mehr scheinen. Leider ließ sich bei den endlosen gelehrten Häkeleien der so ruhige und würdige Kiesewetter gelegentlich zu Uebereilungen und leidenschaftlicher Heftigkeit hinreißen, wie in dem Streite über die (vermeinte) Identität Loyset Compère's und Loyset Piéton's, bei welchem Kiesewetter obendrein gründlich Unrecht hatte. Der Halberfolg jener Preisschrift scheint für Fétis ein Sporn zu höchst gründlicher Arbeit auf dem Gebiete musikalisch-historischer Forschung geworden zu sein. Er sammelte alte Drucke und Manuscripte, er brachte eine, wie es scheint, immense Menge alter Compositionen aus der alten Mensural-Notirung in moderner Partitur, z. B. den ganzen von Andreas de Antiquis publicirten „Liber

decem missarum" (ohne solche Sklavenarbeit darf man es auch gar nicht wagen, Musikgeschichte schreiben zu wollen), er gewann eine Uebersicht der alten Musik-Literatur, in der ihm damals schwerlich Jemand hätte die Spitze bieten können. Leider fing er aber auch an, sich mit selbstgeschaffenen Chimären zu schleppen, wie seine Unterscheidung der Note saxonne und longobarde in der Neumenschrift, ja gelegentlich nahm er es mit einer kleinen Textfälschung nicht genau — wie wenn er z. B. in ein Citat aus Glarean's „Dodekachordon" (doch kein so seltenes Buch, um sich der Controle zu entziehen!), um zu beweisen, Okeghem's 36stimmiges Stück sei eine Messe gewesen, das entscheidende Wort „missam" einschmuggelt!! Fétis hat natürlich nicht Alles selbst sehen, nicht Alles selbst prüfen können — welcher Mensch könnte das! Aber er thut, als sei dies wirklich der Fall, combinirt oft nach Titeln und einzelnen Angaben und combinirt leider oft falsch; den reichen Apparat deutscher Quellen, deutscher Arbeiten konnte und durfte er nicht ignoriren — nun verstand er das Deutsche nur so halb, und das war schlimmer, als wenn er es gar nicht verstanden hätte. Im letzteren Falle würde er sich an einen geschickten Dolmetsch gewendet haben, so aber mißverstand er Vieles, und es ließe sich aus seiner „Biographie universelle" ein ganzes Buch unangenehmer, zum Theile höchst lächerlicher Mißgriffe solcher Art zusammenstellen. Die fremden Eigennamen kommen dabei auch nicht zum besten weg. Das Alles blieb dem Autor nicht geschenkt — die jüngeren Forscher fingen an, dem alten Herrn über

die Schultern ins Buch zu gucken und Schreib- und sonstige Fehler zu bemerken. Auch in Deutschland fing man an, seine Arbeiten mit despectirlichen Blicken anzusehen. Ernst Otto Lindner in seinem Buche: „Zur Tonkunst" citirt bei Gelegenheit des von ihm erzählten Streites zwischen Johann Sebastian Bach und dem Rector Biedermann, nachdem er überhaupt bemerkt, „Fétis bringe sehr Unrichtiges", wörtlich eine lange Stelle aus dem Biedermann gewidmeten Artikel, aber nur um ihm, wie einem heiligen Sebastian, die Pfeile zahlreicher (!) und (!!) in den Leib zu schießen, und stellenweise ein „(sic)" einzuschalten. Fétis mochte sich bei alledem wie ein Uhu fühlen, auf den die Tagvögel stoßen. Er kündigte einen Nachtragband der „Biographie universelle" an, der den Ergänzungen und Berichtigungen gewidmet sein sollte, bisher aber nicht erschienen ist. „Einen einzigen Band?!" rief der unermüdliche Advocatus diaboli van der Straaten; „auch zehn würden nicht ausreichen." Ueberhaupt fing die Musik-Gelehrsamkeit in Frankreich und Belgien an, neben Fétis andere Götter zu haben. Coussemacker insbesondere trat mit einer Reihe höchst werthvoller Publicationen hervor. Die „Messe von Tournai", der Codex voll Compositionen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts aus Montpellier, die „Nova series scriptorum de musica medii aevi, a Gerbertina altera", die Arbeit Morelot's über den Dijoner Lieder-Codex waren Gaben, mit denen sich Fétis überholt sah; seine einst Aufsehen erregende Publication einer dreistimmigen Chanson von Adam de la Hale verschwand z. B.

neben dem Codex von Montpellier, überdies wies Heinrich Bellermann die Unrichtigkeit der Fétis'schen Uebertragung nach. Fétis mußte daran denken, sein erschüttertes Ansehen durch ein grandioses, jene Detailforschungen in Schatten stellendes Werk glänzend wiederherzustellen — 1869 erschienen zwei voluminöse Bände seiner „Histoire générale de la musique".

Es erweckt Staunen, einen fünfundachtzigjährigen Greis mit solcher Energie und solcher Geistesfrische ein Unternehmen in Angriff nehmen zu sehen, welches bei einer Anlage, wie sie sich in diesem ersten und zweiten Bande zeigt, zu Ende führen zu können allenfalls ein Jüngling von zwanzig Jahren, falls ihm der Himmel eine gehörige Lebensdauer schenkt, hoffen könnte. Um mit Einem Worte Alles zu sagen: mit Schluß des zweiten Bandes ist Fétis noch nicht einmal bei der antik-griechischen Musik. Aber dafür darf sich keine Insel der Südsee rühmen eine Flöte zu besitzen, von der uns Fétis auch nur ein Loch schenkt; es ist in Hinter-Indien kein noch so barbarisches Geigen-Instrument, das Fétis nicht beschreibt, als habe er die Absicht es in den europäischen Conservatorien einzuführen. Dazu gibt er höchst gewissenhaft die Gamme aller dieser Flöten, mit welchen die Menschenfresser ihrer Sentimentalität Ausdruck leihen, die Stimmung all dieser Geigen der hinterindischen Paganinis — zahllose Volksmelodien, Tänze u. s. w. Diese musikalische Weltumsegelung hat mit der Musik, welche uns angeht, eigentlich nichts zu thun; sie ist eine ethnographisch-musikalische Rundschau.

Aber sie ist lehrreich und werthvoll, wie denn das Wissen seinen Zweck und Werth, gleich dem Schönen, in sich selbst trägt. Die archäologische Abtheilung über die Musik im alten Egypten, mit zahlreichen trefflichen Illustrationen nach alt-egyptischen Denkmalen, darf wol entschieden das Beste heißen, was in diesem Capitel bisher geleistet worden. Man vergleiche damit de la Borde's „Essai" (1780) mit seinem Wirrwarr von Text und seinen französisch-manierirten Kupfern, oder man vergleiche, was Egypten betrifft, die bezügliche Abtheilung im ersten Bande von Forkel's „Musikgeschichte", um den enormen Fortschritt zu erkennen, welchen die Wissenschaft seither gemacht. Es wird überhaupt Zeit, den verschiedenen scheltenden, anklagenden Stimmen gegenüber auf die großen Verdienste des belgischen Gelehrten nachdrücklich aufmerksam zu machen. Gegen die nicht geglückte Uebersetzung jenes kleinen Stückes von Adam de la Hale stelle man, daß Fétis einen berühmten Canon von Okeghem, den bisher Alle, von Ambrosius Wilphingseder bis auf Burney, falsch wiedergegeben, der Erste richtig gedeutet hat; zugleich eine wahre Ehrenrettung des alten Okeghem — das frühere kleine musikalische Ungeheuer ist zu einem trefflichen Tonstücke geworden. Wie unentbehrlich das biographische Musiker-Lexikon, mit all seinen zahllosen Ungenauigkeiten und Fehlern, mit all seinen schiefen Urtheilen und trotz des wenig liebenswürdigen Charakters des Autors, der überall durchblickt, dennoch für Jeden ist, der sich mit Musikgeschichte beschäftigt, wird jeder auf diesem Gebiete Thätige wissen. Habe ich doch,

während ich hier über seinen Verfasser schrieb, dasselbe sechs- bis siebenmal zur Hand genommen, um nachzuschlagen — für Fétis sicher die beste Satisfaction. Fétis und Kiesewetter, die beiden Gegner, treffen Beide in dem Punkte zusammen, daß sie es sind, die den jetzt so regen, erfolgreichen Eifer für Musikgeschichte geweckt haben — Jener in Frankreich, Dieser in Deutschland. Auch darin stimmen sie zusammen, daß sie „historische Concerte" zuerst ins Leben riefen; Kiesewetter für geladene Gäste in seinem Hause, Fétis öffentlich. Beide haben damit ein Beispiel hinterlassen, von dem nur zu wünschen wäre, daß es häufiger und besser befolgt würde, als derzeit geschieht.

II.

Wagneriana.

(Die Aufführung von Richard Wagner's „Nibelungen".)

„Jetzt, Erde, steh' mir fest, du hast noch keinen Größeren getragen!" ruft Grillparzer's Ottokar auf dem Gipfelpunkte seines „Glückes", von dem es dann freilich abwärts, zum „Ende" geht. Wenn nicht Richard Wagner selbst, so dürfte doch der Chorus seiner etwas stark exaltirten Anhänger den gleichen Ausruf hören lassen, wenn es zu der projectirten Aufführung in Bayreuth kommt, die Wagner's Traum einer vier Abende füllenden Aufführung seines musikalischen „Nibelungen"-Dramas verwirklichen soll. Mag dann Wagner danach noch schaffen, schreiben und treiben, was er will, diese musikalischen Haupt- und Festabende werden wol den höchsten Gipfel seiner Künstlerlaufbahn bezeichnen. „Jetzt, Erde, steh' mir fest!" Es ist möglich, daß für Wagner's Gegner — und er hat deren nicht wenige und nicht wenig erbitterte — diese Aufführung

ein Tag von Sedan wird und sie ein- für allemal aus dem Felde schlägt; sie kann aber auch für Wagner vielleicht ein Waterloo werden. Es ist sehr möglich, daß im Zusammenhange des Ganzen das „Rheingold" und die „Walküre" eine ganz andere, weit bedeutendere Wirkung machen werden, als bei der vereinzelten Vor- und Aufführung dieser Werke in München der Fall gewesen. Der augenblickliche Erfolg, sei er anscheinend günstig oder ungünstig, ist endlich auch immer noch nicht das in letzter Instanz Entscheidende. Weber's „Euryanthe" (auch sonst die Vorläuferin der Musikdramen Wagner's) ist dafür ein lehrreiches Beispiel. Der Erfolg der ersten Aufführung in Wien (1823) war ein solcher, daß der Componist in sehr begreiflicher Selbsttäuschung ihn für einen vollständigen, ja kaum erhört glänzenden Sieg hielt, und doch war es, wie die Folge zeigte, ein maskirtes, ganz vollständiges Fiasco. Aber trotz dieses Fiasco, trotzdem daß sich allerorten die Correspondenzelei und Recensirerei, die nicht weiter sieht, als ihre Nase reicht, und welche damals vor Rossini anbetend auf besagter Nase lag, mit wegwerfender Verachtung über die „langweilige" und „unmelodische Oper" aussprach, ist Euryanthe heute, ein halbes Jahrhundert später, ein Stern erster Größe am Himmel der musikalischdramatischen Literatur. Sicher ist es jedenfalls, daß die journalistischen Myrmidonen Wagner's, die literarisch-musikalischen Halbexistenzen, die, unfähig, selbst etwas zu schaffen, sich „kühn entschließen, ihn grenzenlos zu loben" (das letzte Wort ist kein Schreibfehler statt: „lieben"), ihr „Io triumphe!" schreien wer-

den, der Erfolg mag sein, wie er will. Die Zeit aber wird jedenfalls und wird in letzter Instanz gerecht richten.

Es ist eines der Zeichen unserer Tage, daß, wo Parteien wider einander aufstehen, sie den Gegner nicht nur bekämpfen und in seine Grenzen zurückweisen, sondern womöglich vernichten wollen. Zuneigung und Haß werden zum Aeußersten gesteigert: „Pastillos Rufinus olet, Gorgonius hircum, nil medium est!" würde Horaz auch hier rufen. So liegen auch Wagnerianer und Anti-Wagnerianer einander in den Haaren; die Einen machen Wagner zum Gott oder Götzen eines fanatischen Cults, der besonders in den musikalischen Wagner-Journalen und Wagner-Journälchen geradehin unausstehlich zu werden beginnt und Wagner mehr schadet, als ernst, würdig und ehrlich ausgesprochene Bedenken je vermöchten; für die Anderen ist er weiter nichts als ein Competent für's Bedlam, dem nicht ein Funke wirklicher Poesie und wirklicher Musik innewohnt, wobei sie allerdings nicht bedenken, daß an einer künstlerischen Erscheinung, die so viel Widerstreit erregt und deren Werke nicht wegzuleugnende und sehr große Wirkungen hervorbringen, am Ende doch etwas sein muß — die Einen riechen seinen Partituren entzückt die Pastillos ab, die Anderen den Hircum und halten schimpfend die Nasen zu. Ich erinnere mich, in Kerner's „Seherin von Prevost" gelesen zu haben, daß „Lorbeerbaum und Haselstaude magisch auf entgegengesetzte Pole wirken" — ein Ausspruch, den auch in nichtmagischem Sinne jeder gekrönte Poet von ehemals, wo man die Dichterkrönung

unfigürlich vornahm, und jeder ehemalige Corporal unterschreiben wird. Wagner's Bewunderer schleppen solche Schiffsladungen Lorbeer für ihn herbei, daß es kein Wunder ist, wenn die Gegenpartei sich — des Kerner'schen Dictums erinnert. Daß dabei von einer wirklich billigen, gerechten und wohlmeinenden Würdigung der künstlerischen Erscheinung Wagner's kaum eine Rede sein kann, ist unter solchen Umständen begreiflich. Die Wagneriten speien Feuer, wenn man nicht kurz und gut darauf einen oder einige Eide ablegt, daß Gluck, Mozart, Beethoven u. s. w. nur eine Vorbereitung auf Wagner gewesen. Versicherte doch neulich ein Wagner-Blatt bei Gelegenheit einer Mozart'schen Oper: „diese Musik habe allerdings noch ihren Werth und werde ihn wol behalten.“ Sehr gnädig. Mozart wird nur um ein Haar nicht in die Rumpelkammer des blos „historisch Interessanten“ geworfen! Ich meine aber, daß diese Herren sogar schon die blanke Fähigkeit verloren haben, die ideale, nicht übertroffene Schönheit Mozart'scher Musik auch nur zu empfinden. Es gab eine Zeit, wo man Bernini hoch über Phidias stellte, Rafael steif und veraltet fand und Michel Angelo für einen „Kerl“ erklärte: „à faire peur!“ Die ewigen Sterne bleiben aber am Himmel, mögen die Winde noch so viel Nebeldampf darunter zusammenblasen — die Nebel zerrinnen endlich und die Sterne treten wieder siegreich hervor. Die Wagner-Propaganda reizt zumeist zum Widerspruche — und freilich auch Wagner selbst, Wagner der Schriftsteller, der ein Todfeind Wagner's des Componisten

ist. Manches allzu herbe und allzu scharfe Urtheil der Gegner wäre minder herb und minder hart, wenn der Streit mit mehr Besonnenheit, Anstand und Würde aufgenommen worden wäre.

Wenn Goethe von „literarischem Sansculottismus“ spricht, so durfte man bei dem Tone, den zur Zeit Brendel's die „Neue Zeitschrift für Musik“ anschlug, bei den Petroleum-Artikeln zu Schutz und Trutz Wagner's und Liszt's wol von musikalischem Sansculottismus reden. Was wol Schumann dazu gesagt hätte, seine in reinster Begeisterung für alles Gute und Edle ins Leben gerufene Schöpfung auf solchen Bahnen zu finden? In ihrer neuesten Phase ist die Zeitschrift wieder und sehr merklich besonnener, gemäßigter und anständiger geworden; man kann sie doch wieder mit Antheil lesen, ohne das Blatt bei der zehnten Zeile indignirt in den Winkel werfen zu müssen. Dagegen trommeln jetzt einige andere Blätter nach Kräften Allarm, und die kleinwinzigen Schreiber voll großmächtiger Wagner-Begeisterung tummeln sich nach Herzenslust herum. Sie sollten mindestens etwas weniger die einfachsten Regeln der Lebensklugheit beiseite setzen. Wenn Wagner's angebliches jüngstes Dictum über die Berliner Musik-Directoren von ihm etwa auch im Freundeskreise geäußert worden, so ist es kein Mittel, ihn bei diesen Directoren und ihrem Anhang (den sie gewiß haben) in Gunst zu setzen, wenn die Sache sofort als Dictum memorabile in alle Welt hinausgetrompetet wird.

Im Publicum stehen die Actien Wagner's im Augen-

blick sehr gut, und es ist also der Moment für die Aufführung jener Trilogie oder Tetralogie glücklich und günstig genug. Man täusche sich aber nicht! Wagner ist bei dem launenhaften, heißgrätigen Theaterdemos eben Mode — man fürchtet zudem, für einen Obscuranten, einen Reactionär, einen Menschen, der „nicht auf der Höhe moderner Bildung steht", gehalten zu werden, wenn man nicht enthusiastisch für die „Meistersinger" u. s. w. schwärmt. Besonders sind viele junge Damen in diesem Sinne enragirte Wagnerianerinnen, wie denn die schönere Hälfte der Menschheit ihre Gunst und Abgunst insgemein nach unklaren Sympathien und Antipathien zu vertheilen pflegt. Man möge übrigens das Letzte nicht mißverstehen. Goethe spricht einmal das harte Wort: das Publicum sei unfähig, ein Talent zu beurtheilen — aber er hätte sich wol auch seines eigenen, an anderer Stelle und in anderer Beziehung gethanen Ausspruches erinnern mögen, daß der Mensch sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt ist. Kunstwerke, die dauernd und lebhaft die Zustimmung der Menge finden, müssen irgend welchen Kern, irgend welchen Gehalt besitzen, irgend welche lebendige Idee ihrer Zeit in entsprechender Form treffend und packend mit den Mitteln der Kunst ausgesprochen haben — kann und soll aber das Kunstwerk mehr? Und so dächte ich denn, daß sich in der „Wagner-Frage" selbst die Gegner endlich um einen Modus vivendi umsehen sollten.

Wagner ist in der Geschichte der Musik in der That eine epochemachende Gestalt. Ihn aber als den Gipfel der

möglichen Kunst-Entwicklung proclamiren zu wollen, ist einfach eine Lächerlichkeit, die wir Leuten überlassen, welchen der Himmel eine genugsam harte Stirne gab, um damit gegen die Ehrentempel der früheren Meister gleich den eisernen Schafsköpfen der antiken Mauerbrecher (aries) anzustürmen.

Wenn die allerersten Anfänge der Tonkunst — historisch genommen — darin bestehen, daß Poesie und Musik untrennbar ineinandergeschmolzen sind oder, wenn man will, ihre Keime einander einstweilen durchdringen, so scheint in diesen letzten Zeiten bei Wagner die Musik und Poesie zu diesem uranfänglichen Zustand zurückzukehren. Die Schlange schließt sich zum Ringe und beißt den eigenen Schweif. Aber es sind hier nicht mehr jene anfänglichen Keime, die sich hernach trennten, so daß Poesie und Musik, eine jede für sich, zum hohen, vollblühenden, fruchttragenden Wunderbaum erwuchs — es soll hier vielmehr die höchst ausgebildete Poesie und höchst ausgebildete Musik sich wieder zu jenem ersten primitiven Zustand amalgamiren. Die Wagnerianer schreiben nun der Welt auf die Rechentafel folgendes Additions-Exempel hin: „Goethe + Beethoven = Richard Wagner“. Aber es laufen in der Welt zu viele Juristen — römische und sonstige — herum, um nicht zu wissen, was eine Transactio (zu Deutsch: ein Vergleich) ist, um hier nicht etwas Aehnliches zu finden und den Wagnerianern nicht vorzurücken, ihre Addition sei nach der sogenannten Regula falsi der Rechnenmeister aufsummirt. Bei einer Transactio be-

quemen sich nämlich zwei im Rechtsstreit begriffene Gegner, ein jeder ein Namhaftes von seinen Ansprüchen zu opfern und über ein Drittes übereinzukommen, das dann Beiden recht ist, einzeln genommen aber keinem von Beiden zu seinem vollen (wirklichen oder vermeinten) Recht verhilft. So müssen bei Wagner's „Kunstwerk der Zukunft" (mit dessen Verwirklichung er im „Tristan", den „Nibelungen" und den „Meistersingern" Ernst macht) Poesie und Tonkunst eine jede ein Tüchtiges von dem opfern, was ihnen von Gott und Rechtswegen gebührt, um sich in jenem Dritten, eben Wagner's idealem Kunstwerke, zu vereinigen. Wenn nun Wagner selbst und seine Trabanten z. B. die ganze Kammermusik für unberechtigt, mindestens für einen zur Zeit nur noch „historisch" zu tolerirenden Raupen- oder Puppenzustand der Musik halten, so irren die Herren gewaltig, wenn sie etwa glauben, daß wir die ganze Literatur der Sonaten, Trios und Quartette u. s. w. als Gerümpel beiseite werfen oder in den Ofen stecken und uns zum Ersatze an „Tristan" und das „Rheingold" halten werden. Die neuen, wohlfeilen, kritischen, schön ausgestatteten musikalischen Classiker-Ausgaben von Breitkopf, Cotta, Leuckart, Peters u. s. w. kommen in diesem Sinne gerade zur rechten Zeit. Sie etwa durch Journalistenhand verbrennen zu lassen (versteht sich, Partei-Journalisten), wie weiland die Inquisition mißliebige Bücher verbrannte — das dürfte doch etwas schwer auszuführen sein. Wir werden also nach wie vor Mozart's, Bach's, Beethoven's, Haydn's Clavierwerke spielen, Schubert's und Schumann's

Lieder singen, ohne erst bei dem obersten Tribunal der „Neudeutschen" dafür einen Licenzschein zu lösen; ja wir werden uns unterstehen, z. B. Mendelssohn's Concert-Ouvertüren als wahre und hohe musikalische Dichterwerke anzuerkennen; wir werden gelegentlich sogar einen Sperrsitz oder eine Loge in Meyerbeer's „Robert" oder „Hugenotten" einnehmen, obgleich für Wagner und seine Queue de Robespierre gerade Mendelssohn und Meyerbeer die Leute sind, von denen sie meinen, ceterum vero censemus u. s. w. — und die weltberufene Schrift „vom Judenthum in der Musik" eigentlich diese Beiden angeht. Wagner gleicht hier dem Haman im Buche Esther, der, um einige Juden, die er nicht leiden konnte, loszuwerden, ganz Israel in die Pfanne gehauen wissen wollte. Dem Haman ging's am Ende schlecht genug: „endlich henkten sie ihn und seine Söhne an den Galgen" (Esther IX. 25). Unsere Judenschaft ist zum Glücke humaner, als weiland ihre Väter in Susa zur Zeit des Königs Ahasverus gewesen. Sie hat sich begnügt, den Feind in einer Fluth von Gegenschriften zu ersäufen. Sie hätte sich aber füglich auch diese Mühe ersparen können. Kehren wir zur Hauptsache zurück: Wenn wir vorhin bemerkten, daß ursprünglich Poesie und Musik untrennbar verbunden auftreten, so gilt dieses auch von den allerersten Anfängen unserer (mit Kiesewetter zu sprechen) europäisch-abendländischen Musik. Die uralte Kirchenhymne, der Psalm, die Sequenz wurden gar nie gelesen, sondern gesungen; die cantilirende Melodie — nicht ohne stark antikisirende Anklänge — wäre ohne das

dazu gehörige Wort alles Haltes beraubt, fast durchwegs unverständlich. Aber wie nun die Musik nicht blos eine Schleppträgerin der Poesie, sondern eine Kunst ist, die selbstständig dazustehen vermag, beginnt sie bald ihre eigenen Zwecke, specifisch-musikalische Zwecke, zu verfolgen. Der unisone Gesang der rituellen, geheiligten Melodien wird zum „Tenor" oder „Cantus firmus" und überbaut sich mit einer, zwei, drei und mehr Gegenstimmen. Aus rohesten Anfängen entwickelt sich im vierzehnten Jahrhundert der „Contrapunkt". Die gesteigerte Uebung begnügt sich bald nicht mehr damit, daß es nur eben zusammenklinge; die Gegenstimmen fangen an, sich zu thematischen Führungen, Nachahmungen, Canons, Fugen zu gestalten, die den „festen Grundgesang" wie ein vielkünstliches Gewebe einhüllen — das Textwort muß sich recken und strecken, wie es kann und mag. Die Niederländer des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts stehen hier als Meister obenan. Da erhebt sich beim Tridentiner Concil der Sturm gegen die sogenannt „verkünstelte" Musik im Namen der mit ihr verbundenen Poesie, d. h. der Ritualtexte, die ja die Hauptsache seien und von denen wegen all dieser Nachahmungen, Canons, Fugen u. s. w. kein Zuhörer eine Sylbe verstehe. Aber die Musik hält diesen Sturmstoß einstweilen aus, noch hat diese Art von Tonkunst ihr Letztes und Höchstes nicht ausgesprochen, sie hat noch Lebenskraft. Palestrina und seine Schule bringt die ideale Vollendung dessen, wonach die Niederländer zwei Jahrhunderte lang gerungen. Die mehrstimmige Musik

für die Kirche findet officielle Anerkennung (1565). Aber schon nach wenigen Jahrzehnten erhebt sich zu Florenz in der dortigen feinen, durchaus mit antikisirenden, Dank dem Unions-Concil (1439) vorzugsweise griechischen und speciell platonischen Elementen gesättigten Gesellschaft ein neuer Sturm gegen die bisher allein herrschende Musik, dem sie diesmal zu widerstehen nicht vermag, denn jetzt ist sie über ihren Höhenpunkt hinüber und gerieth, wie andere Künste im gleichen Stadium so oft, ins Maßlose und in Verschwendung der Kunstmittel. (Die 16-, 24- und 48stimmigen Singesätze von Abattini, Virgilio Mazzocchi, Benevoli u. s. w.) Die Florentiner erheben auf die Autorität Platon's hin und im Streben, auch für die Musik die „Renaissance", das ist die Wiedergeburt des Alterthums herbeizuführen, im Namen der Dichtung Protest gegen die durcheinandersingenden Stimmen der Contrapunktisten. Vincenzo Galilei eröffnet die Feindseligkeiten, indem er seinen „Dialogo della musica antica e della moderna" (1581) als Kriegserklärung gegen die „Impertinenzie dei Contrappuntisti" schreibt. Die bisherige Musik, meint Giulio Caccini (1600), sei eine Zerfleischung der Poesie (laceramento della poesia). Graf Johannes Bardi, der Mäcen all dieser Musiker, Musik-Dilettanten, Musikkenner, Musikfreunde und Musik-Reformatoren, die im Palazzo Bardi ihre platonisirenden Conventikel und Symposien hielten, findet es so lächerlich, daß das Wort sich der Musik anbequemen solle, „als es lächerlich wäre, wollte der Diener dem Herrn, das Kind

dem Vater befehlen". Die Musik soll declamatorisch, dramatisch werden, eine genaue Nachahmung der Rede mit ihren Hebungen, Senkungen, Flexionen, Schlüssen. Der Sologesang mit beziffertem Baß entsteht; die ersten Musikdramen von Peri und Caccini in Florenz, von Emilio del Cavaliere und Kapsberger in Rom, von Monteverde und Marco Gagliano in Mantua entstehen. Für uns sind sie, gegenüber der vollendet idealen Kunst eines Palestrina, Vittoria, Soriano, Marenzio u. s. w., kläglich steife, armselige, einzelne Momente abgerechnet, der Schönheit so ziemlich bare Incunabeln; wir begreifen kaum, wie das monotone Gänsegeschnatter dieses Stile rappresentativo oder recitativo das Wohlgefallen, ja das Entzücken der Zeitgenossen erregen konnte. Und doch war Letzteres der Fall in einem Grade, daß die ältere Musik sozusagen über Nacht und mit Einem Schlage abgethan und erledigt war. Als 1640 Lelio Guidiccioni in Rom schüchtern den frevelhaften Gedanken äußerte, die Musik sei in den letzten fünfzig Jahren gesunken, setzte sich der römische Musikfreund Pietro della Valle hin und wies den guten Lelio mit einem „Discorso" in Form eines Sendschreibens, das eine ganze Abhandlung bildet, zurecht. Man sieht aus diesem Schriftstücke, aus dem biographischen Werke des Nicius Erythräus und anderen Schriften der Zeit, wie jetzt der Cult der Sänger, Sängerinnen, Virtuosen u. s. w. begann. Die Emancipirung des Individuums, welche den Grundzug der Renaissance bildet, vollzog sich auch hier. Die Peri, Caccini, Agazzari, Gagliano, Antonio Brunetti u. s. w.

schickten ihren Compositionen neuen Styls lange, ausführliche Vorreden voran, worin sie historisirend und ästhetisirend die Gründe, Schritte und Zwecke ihrer Reform darlegen. Selbst Palestrina hat nur noch „historischen Werth". Man solle seine Arbeiten nicht mehr singen, sondern wie edle Antiken im Museo aufbewahren, meint — sechsundvierzig Jahre nach Palestrina's Tod — Pietro della Valle. Als Jahr dieses Umschwunges, dieser ersten großen „Katastase" (wie Plutarch sagen würde) kann in runder Zahl 1600 angenommen werden. Die ganze Sache erinnert erstaunlich an Wagner's modernste Reformen. Aber Schwester Musik bekam es auch nach dieser Katastase allmälig wieder satt, der Schwester Poesie die Schleppe nachzutragen — sie fing an, auf dem neuen Gebiete ihre eigenen Zwecke zu verfolgen. Die cantable Melodie, die gearbeitete, gegliederte Arie, die zierende Coloratur blühte allmälig, wie eine erquickende Oase aus der Sandwüste des Stile rappresentativo auf. Es genüge, Namen zu nennen, wie Cavalli, Carissimi, Pietro Ziani, Stradella, Marcanton Cesti und die brillante neapolitanische Schule mit ihren A. Scarlatti, Traetta, Feo, Pergolese u. s. w. Und wieder kam, als die Musik in glänzendster Entwicklung die mit ihr verbundene Poesie zurückgedrängt hatte, im Namen der Poesie die Reform, die zweite Katastase, um 1760 durch Gluck. Wie seine Ahnen, die Florentiner, tritt er mit einer Kriegserklärung und mit offenen Manifesten für sein Reformatorwerk auf — wer kennt nicht die berühmten Vorreden zur „Alceste", zu „Paride ed Elena"?

Aber Gluck gebot über ganz andere Kunstmittel als weiland die Florentiner, denen anfangs nichts mehr fehlte, als eben Alles. Gluck desavouirt nicht das im Laufe von anderthalb Jahrhunderten hoch und bewundernswerth ausgebildete Recitativ, nicht den süßen Schmelz der Melodie der Neapolitaner, aber er will alles Unwahre, Undramatische, blos Formelle und Conventionelle ausjäten, das sich daran allmälig angehängt, ja aus dem jene Kunst-Elemente sich sogar theilweise erst in bestimmter Gestalt entwickelt. Mozart greift Gluck's Reform mit der sicheren Hand des Genies auf. Aber er ist kein Gluckianer, wie zum Beispiel einige französische Nachzügler Meister Christoph's. Wenn dieser, wie er sagte, „stets zu vergessen suchte, daß er Musiker sei“, so erinnerte sich Mozart fortwährend daran. Und schon bei ihm verfolgt die von Gluck gemaßregelte Musik wieder ihre eigenen Zwecke, und es entwickelt sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte endlich jene neuere Opernform, gegen welche (die dritte Katastase) wieder im Namen des Wortes, im Namen der Poesie Wagner bekämpfend und reformirend auftritt — nicht mehr in einzelnen Vorreden wie weiland die Florentiner oder Gluck, sondern in ganzen Büchern. Aber sein Standpunkt ist doch wieder ein etwas anderer. Nicht die Rede blank nachahmen will er, noch Recitativ und Melodie blos von undramatischen Auswüchsen reinigen, sondern das Wort seiner Poesie soll die Musik als „unendliche Melodie“, wie er es nennt, „ausgebären“, um dann gleichberechtigt und untrennbar zu jenem Dritten, dessen wir oben

gedacht, zusammenzuschmelzen. Man mag von Wagner sagen und halten, was man will, so viel ist sicher: wir haben durch ihn wieder gelernt, ein dramatisches Tonwerk als in sich geschlossenen Organismus, als ein Ganzes anzuerkennen, eine Oper von Anfang bis zu Ende mit Aufmerksamkeit und Antheil anzuhören und in ihr nicht blos, wie in den Dreißiger- und Vierziger-Jahren der Fall war, ein Aggregat ansprechender Melodien zu sehen, beliebte Motive für Drehorgeln, Variationenschmiede und Militär-Capellen, die Jedermann beim Heimgehen nachträllerte, und so den Spruch des „Faust"-Prologs bewährte: wenn der Künstler ein Ganzes gegeben, so reiße es das Publicum in Stücke. Die Componisten zogen es daher vor, lieber gleich selbst ein Stückwerk zu geben. Von Wagner, der uns zum Gegensatze immer ein Ganzes gibt, würde der Weg nicht nur vorwärts, sondern auch rückwärts, zum Beispiele zu Gluck, führen, wollten wir sein Unternehmen recht verstehen. Seine Aufgabe ist eine hohe, sein Streben ein höchst ernstes und aufrichtiges, und möchte dann das gewonnene Resultat aussehen wie es will, man muß vor dieser, das für recht Gehaltene rücksichtslos verfolgenden künstlerischen Ehrlichkeit und Energie Respect haben. Daß wir nun den Mann der „dritten Katastase" als eine epochemachende Erscheinung anzuerkennen haben, ist nach dem kurzen historischen Ueberblick, den ich zu geben versucht habe, wol außer Zweifel. Wie wird sich nun aber, fragen wir weiter und mit Recht, die Epoche selbst gestalten? Werden sich wol an diese Reform auch wieder solche die

Kunst fördernde, ihr Gebiet erweiternde, neue Gestaltungen derselben bringende Consequenzen hängen, wie bei den früheren Reformen der Fall gewesen? Wagner ist zwischen die verworrenen, zerfahrenen, depravirten Opernzustände der Zeit vor 1850 wie ein reinigendes Gewitter gefahren; ob aber dieses Gewitter den Luftkreis kühlen und klären oder ob es, wie Gewitter so oft, eben nur einige Tage schlechten Wetters zur Folge haben wird, wer kann es zur Zeit sagen? So viel ist gewiß: würden Wagner's Principien allgemein giltige, allgemein befolgte Kunstgesetze, so könnte man rufen: Finis musicae! Das reiche Gebiet der Tonkunst verengte sich zum bloßen Raume des Zukunftstheaters, und Wagner's Genesis der „unendlichen Melodie", welche vom Worttexte „ausgeboren" wird, erinnert so sehr an den in der Retorte chemisch zusammengebrauten Homunculus, der nur in seiner Glasflasche leben kann und gestaltlos zerflattert, wenn die Flasche zerschellt, daß freudig aus voller Brust zu singen, freudig die Melodie in der Phantasie wie einen neuen schönen Stern aufgehen zu sehen dem Componisten künftig unmöglich wäre. Muß er doch dem Texte Wort nach Wort, Satz nach Satz ängstlich nachkriechen, ihn rütteln und schütteln, bis die glückliche Niederkunft desselben mit der „Unendlichen" erfolgt! Robert Schumann aber schrieb unter seine Musik- und Lebensregeln auch die: „Neue, kühne Melodien mußt du erfinden."

XIII.

Tage in Assisi.

Zwei Orte in Italien, wohin mich mein Wanderweg geführt, stehen vor meiner Erinnerung wie Asyle des Friedens, und es überkommt mich wol, wenn mir des Weltwirrwesens zu viel wird, je zuweilen eine tiefe Sehnsucht, mich hinzuflüchten und dort aufzuathmen: die Insel Capri und das alte, umbrische Assisi.

Das wunderbare Felsen-Eiland, welches, fast vor dem Hafen der tumultuosesten aller Städte gelegen, dem Landenden doch sofort den Eindruck gibt, als seien hinter ihm die „brennenden Tagesfragen", welche Europa in Athem halten, Gott weiß wie viele Meilen weggerückt, oder gar in dieses tiefblaue Meer untergesunken, hat Gregorovius in bezaubernden Farben zu schildern gewußt; seine Beschreibung scheint der Traum eines Dichters und ist doch so ganz und gar nur das einfach Wahre. Es kommen wol im Leben einzelne seltene Stunden, deren Bild unverlöschbar in der Seele für alle Folgezeit fortlebt; für

mich ist eine solche jener Mai-Morgen, an dem ich von Capri schied. Es war noch frühe Morgenstunde, der Mondschein lag silbern auf den Felswänden und glänzte von der Kuppel der kleinen Kirche, aus welcher Psalmengesang weiblicher Stimmen herübertönte; die herzerquickende Meeresluft wiegte leise die Krone der herrlichen Palme unter meinem Fenster, die Citronenbäume und Rebenblüthen weit umher athmeten Wohlgeruch. Da begannen die Sternbilder zu erblassen und zu erlöschen, die Morgenglocken tönten, mein Schiffer rief zur Abfahrt; ich trat aus dem Thore des Städtchens und sah über dem dampfenden Vesuv das Morgenroth glänzen, und endlich hob sich hinter den Felsengebirgen von Sorrent der Feuerball der Sonne klar in den reinen Aether und vergoldete die Wellen, auf denen die Barke schaukelte, welche mit mir nach Portici hinüberschwamm. Etwas von jenem tiefen, seligen Frieden, dessen ich auf Capri genossen, fand ich in Assisi wieder, dessen Thor den Wanderer nicht umsonst mit der Inschrift begrüßt: Pax tibi! Die Vaterstadt des heiligen Franciscus ist in ihrem reizenden Erdenwinkel durch die vorbeistreifende Eisenbahn dem großen Weltverkehre näher gerückt worden; es wird aber wol noch eine gute Weile dauern, ehe der Geist der modernen Welt die halbe Wegstunde von der Bahnhof-Station Assisi bis zur Stadt Assisi zurücklegen, ehe er in diese stillen, alterthümlichen Straßen eintreten wird, um sie nach seiner Weise umzugestalten. Das Pax tibi auf dem Thore wird man aber dann wol weglöschen müssen.

Italien hat nicht wenige Städte, welche ein sehr alterthümliches Aussehen haben. Das latinische Marino, Segni, Pagliano, Fumone u. s. w. — jedes davon sieht ordentlich aus wie ein im 19. Jahrhundert erwachter Epimenides aus den Zeiten Innocenz' des Dritten. Hogarth hat auf einem seiner Kupferstiche den Zeitgott Saturnus vorgestellt, wie er ein Gemälde anraucht. Ich glaube, der alte, specifisch latinische Gott hat in den Städten des Landes, wohin er sich vor den Nachstellungen seines rebellirenden Sohnes Jupiter flüchtete, und dem er den Namen gab (Latium a latendo, wie die Schulperrücken erklären), auch sein Pfeifchen geschmaucht und ihnen ihr verräuchertes, geschwärztes Aussehen gegeben. Assisi macht einen ganz anders gearteten Eindruck von Alterthümlichkeit, obwol es zur Zeit, als Meister Giotto seinen Cyklus von Bildern der Franciscus-Legende in der Oberkirche des Sacro Convento malte, schwerlich anders ausgesehen haben wird, als es heute aussieht; auf einem dieser Gemälde erblicken wir den Stadtplatz so ziemlich in derselben Gestalt, wie seine jetzige, neben dem schönen Minerventempel das Stadthaus mit seinem trotzigen Thurme u. s. w.

Daß Pompeji unter seiner Asche unverändert blieb, ist natürlich; aber daß der Zeitenstrom an dem Assisi des heiligen Franz, dem Assisi des dreizehnten Jahrhunderts, so glatt vorbeigerollt und kaum etwas weggespült hat, ist endlich doch ganz wunderbar. Goethe fand den Eindruck des „mumienhaften" Pompeji „halb unangenehm" — ich möchte den Ausdruck gebrauchen: todtenkopfartig — man

wandelt zwischen diesen, dem vulcanischen Grabe entstiegenen Häusern wie zwischen Reihen von Todtenschädeln, die kahl und fahl aus leeren Augenhöhlen blicken, und wenn Kotzebue (in seiner „Reise nach Rom und Neapel") bei der Schilderung Pompejis dergleichen thut, als brauche man die Stadt nur mit ihren alten Einwohnern zu beleben, um die Palingenesie zu vollenden, so hat er eine sehr lebhafte Phantasie bewiesen. Assisi ist alt und altersbraun, aber es mag uns dort unbeschreiblich wol und heimisch zu Muthe werden. Aus diesen Bogenfenstern, meinen wir, werden Frauengestalten auf uns herunterblicken, wie sie Giotto und Giottino gemalt; in diesen Straßen werde uns ein Zug ritterlicher Jünglinge entgegenkommen, an der Spitze die glänzende Gestalt des jungen Giovanni Bernardone, genannt Francesco, der nachmals ein Heiliger und der Patron seiner Vaterstadt geworden, und es sollte uns gar nicht wundern, beim Einbiegen um die nächste Straßenecke der hohen, strengen Gestalt Dante's zu begegnen, welcher ja im elften Gesang des »Paradiso« dieses Assisi so wunderbar poetisch verklärt hat.

Die Touristen haben Assisi bisher eigentlich noch gar nicht entdeckt. Es hat an dem ganz nahen und weit brillanteren Perugia einen nicht genug zu schätzenden Touristen-Ableiter und an seinen berufen schlechten Wirthshäusern vortreffliche Touristenschrecke. Die erlöschenden Cimabues in der Oberkirche, die nur bei klarem, lichthellem Himmel sichtbaren Giottos der Unterkirche locken das touristische Heuschreckenheer nicht genug, um sich niederzulassen, und

was den Minerven-Tempel betrifft, so haben sich die Herrschaften meist schon an dem antiken Gemäuer und Säulenwerk in Rom sattgesehen. Goethe ließ den „tristen Dom des heiligen Franciscus mit Abneigung links liegen“ und nahm sich eben nur Zeit, in dem Minerven-Tempel eine Illustration zu dem voluminösen Vitruv aufzusuchen, mit dem er sein Reisegepäck und seinen Kopf beschwerte, und Adolf Stahr hatte auf dem Heimwege eben nur eine kurze Viertelstunde übrig, unten in der Thalsohle in die hart an der Heerstraße gelegene Kirche Sta. Maria degli Angeli einzutreten und sich dort über Overbeck zu ärgern; Assisi selbst ließ er ebenfalls mit Abneigung links oder vielmehr rechts liegen. Goethe erzählt ferner auch (wie bekannt) in sehr anmuthiger Weise ein kleines Abenteuer, wie sich an den, den Bergweg von Assisi herabwandernden Dichter einige zweideutige Kerle drängten und wie ihm einer davon durchaus die Bekanntschaft der „schönsten und ehrbarsten Frau von Assisi“ vermitteln wollte. Gesindel verschiedener Art mag endlich überall in irgend einem verlorenen Winkel nisten, aber die Sumpfblume dieser „schönen und ehrbaren Frau“ in dem stillen Klostergarten Assisi überrascht mich doch nach dem, was ich von der Stadt und deren Bewohnern kennen gelernt. In Deutschland macht sich Jeder, der Italien noch nicht gesehen, seine Vorstellungen von Land und Leuten nach Goethe's Reiseschilderungen zurecht und wird dann, wie billig, des Glaubens, man brauche in Assisi nur einzutreten, um sofort in der ersten Straße den leiblichen Enkeln jener Bursche zu be-

gegnen, welche ebenfalls, gleich dem Schillertafft, zweierlei Farben spielen, je nachdem man sie von der einen oder von der andern Seite ansieht — halb Birboni und halb Ruffiani — halb Spitzbuben und halb Kuppler.

Ich habe Assisi, wie gesagt, anders kennen gelernt. Der Friede, der mich in dieser kleinen Bergstadt überkam, war doch wieder ein anderer als der auf Capri gewesen — Naturfrieden auf diesem; was ich aber in Assisi empfand, möchte ich am kürzesten und am besten nennen: Gottesfrieden. Mir war, als habe ich in diesen übereinander kühn gen Himmel emporsteigenden Kirchen mit der Wunderwelt ihrer von Wänden und Gewölben herabblickenden Gestalten jene „verlorene Kirche" leibhaft wiedergefunden, von welcher Uhland singt. Als Franciscus zu sterben kam, ließ er sich aus der Stadt nach seinem Portiuncula-Kirchlein im Thale, über welches sich jetzt die hohe Kuppel von Sta. Maria degli Angeli erhebt, hinabtragen; unterwegs (ein geringes Wandbild an einem einsamen Hause bezeichnet noch die Stelle) hieß er die Träger halten und segnete im Scheiden mit ausgebreiteten Armen seine Vaterstadt. Sie haben die Worte über das Stadtthor geschrieben: Benedicta tu civitas a Domino, quia per te multorum animae salvabuntur, et in te multi servi Altissimi habitabunt, et de te justi eligentur ad regnum coelorum — pax tibi! Franz war in seiner brillanten ritterlichen Jugend wie in seinem Ascese, in seinem Leben wie in seinem Tode durch und durch ein Dichter und ein großer Heiliger dazu, sowie überhaupt

einer der größten und merkwürdigsten Charaktere des Mittelalters. Welch' Gedicht, sein „Sonnenhymnus"! — oder jener andere, wenn nicht von ihm selbst, so doch unmittelbar aus seiner Schule stammende „in foco amor mi mise"! — welch' stürmische Liebesgluth! „Wie eine Sonne," meint Dante, „sei er über Assisi aufgegangen, welches man nicht Assisi, sondern Morgenland nennen solle." Der Segen eines solchen hält lange nach, und ich glaube in Assisi noch etwas vom alten Franciscusgeist bemerkt zu haben. Damit steht Stadt und Volk nun freilich fremd genug, wie ein gewissermaßen rührender Archaismus, in unserer Zeit da. Der reisende Künstler, welcher die verblichenen Malereien der Kirchenwände entziffert; der Archäolog, der in schweigender Betrachtung vor dem Minerven-Tempel steht; der Pilger, welcher betend zum Grabe Franciscus' und Clara's wallfahrtet — sie Alle bringen wenigstens keinen fremden Ton in diese Harmonie.

Assisi liegt vor dem Herankommenden unbeschreiblich malerisch auf dem Ausläufer einer langen Bergkette, die sich gegen Foligno hinabzieht, wie auf einer Terrasse; ein aus dem Häusergewimmel blinkender kahler Hügel trägt eine Burgruine, weit vor aber drängt sich auf ungeheuren Substructionen der Riesenbau des Sacro Convento, ernst, burgartig, voll Loggien und Arcadenreihen, die sich, nicht unähnlich den Aquäducten der römischen Campagne, gegen die Stadt hinziehen; der Spitzgiebel und der Campanil der Doppelkirche, des edlen Werkes des deutschen Meisters Jacobus, krönt den mächtigen Bau. Die egyptischen

Riesenbauten der großen Pharaonenzeit kommen trotz aller Verschiedenheit des Baustyls in Erinnerung; die langhingestreckten Tempelpaläste voll Höfe und Säulenreihen — aber statt der Obeliske vor den gewaltigen Pylonflügeln ragen hier Cypressen; den Hang des sanftgesenkten Hügels hinab ist Alles dichter Wald von Oel- und Obstbäumen, tausendfach durchflochten von umschlingenden Reben. Als ich den geschlängelten Weg zum Stadtthor langsam hinanfuhr, zogen schwarze Wetterwolken über den Sacro Convento, welcher im Sonnenlichte glänzte, während es in den finsteren Wolkenmassen dahinter zeitweise roth aufzuckte und dumpfer Donner durch die Berge Umbriens hinrollte. Ich habe selten etwas Erhabeneres erlebt, als diese einfache Naturscene. Bald rauschte der erquickende Gewitterregen; ich kam unter Blitz und Donner mit meinen Gastfreunden angefahren (ich habe in Assisi bei Philemon und Baucis gewohnt). Nicht lange, und die Sonne lächelte auf das erfrischte Land und ein goldener Abend senkte sich über das lieblich-ernste Umbrien, das man von hier aus weit und breit übersieht. Der Ausblick aus der Loggia des Sacro Convento und eigentlich überall, wo die Häuser Raum geben, ist unschätzbar. Das breite Thal unten, ein grünendes Meer von Baumwipfeln, aus denen die Kuppel von Sta. Maria degli Angeli weiß herausglänzt, wunderschöne Bergzüge, welche den Blick abschließen; meilenweit zieht sich zwischen ihnen das Thal hin, links hinab die in die Ferne wie hingesäeten Städtchen Spello, Trevi, Foligno, rechts von den näher herandrängenden

Bergen die Thürme von Perugia herüberwinkend. Darüber lag nun der klarste, kornblumenblaue Himmel, das mildeste Sonnenlicht. Die plötzlich ertönende einsame Glocke irgend eines Klösterchens, der Schrei eines Raubvogels, der Ruf irgend eines Hirten im Thale, Alles ließ die tiefe Stille der weiten Gegend erst recht empfinden. Mir war, als habe ich in dieser Umgebung den eigentlichen Schlüssel zur umbrischen Malerschule gefunden. Hier konnte man schwerlich auf ein anderes Ideal gerathen, als auf das Turteltaubengeschlecht der Heiligen Meister Perugino's. Man hat Tizian und Paul Veronese aus den Eigenheiten Venedigs erklärt, warum nicht auch die Umbrier aus dem Lande, wo sie lebten? Und so begreife ich auch, daß die umbrischen Heiligen sozusagen sämmtlich Dichter waren. Aber auch die antike Welt blickt mit dem anmuthigen Minerven-Tempel lächelnd herein. Rom hat unvergleichlich großartigere Reste des Alterthums, aber, mit Ausnahme des Pantheons, kaum etwas in gleichem Maße Erhaltenes, das so mit dem Scheine der Vollständigkeit täuscht. Die schönen, graziösen korinthischen Säulen tragen noch ihr edles Giebeldreieck, hinter ihnen die Cellawand, in welche man allerlei antike Inschriften eingefügt hat. Durch die Thür dürfen wir aber nicht eintreten, wenn wir nicht enttäuscht sein wollen; das unbedeutende Innere eines fast gar zu anspruchslosen Kirchleins empfängt uns. Schrägüber in der Nachbargasse die sogenannte Chiesa Nuova, von mäßigen Dimensionen — sie bezeichnet die Stelle des Vaterhauses, wo Franciscus geboren und erzogen worden. Diese Reminis-

cenzen werden uns nicht hindern, uns über den bombastischen Kribskrabs von Rococco zu ärgern, der in seiner Umgebung aussieht, wie sich etwa ein gepuderter Marquis mit Haarbeutel und Galanterie-Degen mitten in einer Schaar altflorentinischer Männer und Bürger ausnehmen würde. Eine Inschrift an der Façade sagt uns, hier sei der König von Spanien Herr und Meister; eine wunderliche Exemtion, welche auch ganz nach dem Mittelalter zurückdeutet. Eine ziemlich steil ansteigende Gasse führt zum kleinen, engen Domplatze; die eine Seite nimmt die uralte, verbräunte Façade des Domes ein, romanisch, nach Art des zwölften Jahrhunderts, breitgelagert mit mächtigem Radfenster, allerhand abenteuerlichen, gespensterhaften Reliefs, allerlei fabelhaften, ineinander geschlungenen Steinbestien und einer quer durchziehenden Säulengalerie. Das Innere leidig modernisirt, kahl und kalt. Vom Domplatze geht es noch höher, über halsbrechende Stufen und Steingerölle, zur Rocca, zur Burgruine hinauf. Ich mag mir den genesenden Franciscus denken, wie er, gestützt auf seinen Stab, heraufklimmt und für den Kampf in seinem Innern im Anblicke der herrlichen Gegend Trost sucht. »Sed pulchritudo agrorum, aemoenitas et quidquid visu pulchrum est in valle non potuit eum delectare,« erzählt Thomas von Celano. Die Burg bietet in der Nähe nichts Bemerkenswerthes, kehren wir um. In was für sonderbare Stadtgegenden gerathen wir! Stufenauf, stufenab führt der Weg, durch winkelreiche Gäßchen, über kleine Plätzchen, in finstere Bogengänge

hinein, an bemalten Häuserfronten vorüber, an einsamen Madonnenbildern, vor denen ein Lämpchen flammt. In der langen Via Superba, an der Ecke der Via de' Progetti, steht ein kleines Juwel von Architektur, eine kleine Marmor-Loggia mit phantastisch-korinthischen Säulen-Capitälen, etwa dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehörend. Kein Reisebuch erwähnt ihrer; auch Burckhardt scheint sie (unbegreiflicherweise) übersehen zu haben. Ich traf einmal einen Architekten davor, der sie eben eifrig in sein Skizzen- und Studienbuch zeichnete. Nicht weit davon steht ein kahles Häuschen am Ausgange einer Straße, es ist das Theater. Hat sogar doch auch das kleine Nest Trevi sein Duodez-Theaterchen. Dergleichen mag der Italiener nun einmal unter keiner Bedingung entbehren.

Der Sacro Convento und S. Chiara liegen an den entgegengesetzten Enden der Stadt. Clara ist das weibliche Gegenbild zu Franciscus, und ihre Kirche das entschiedene Nachbild der Oberkirche im Sacro Convento, die Façade in Lagen weiß und rothen Marmors; ganz eigen sehen die gewaltigen Strebebogen aus, welche die Kirche nicht gegen den Berghang, sondern gegen den ebenen Plan der Stadtseite entsendet: sie gleichen ein jeder einer mächtigen Bogenbrücke, der Anblick hat etwas massiv Ungeheuerliches. Was an den „babylonisch" auf einander gesetzten Kirchen des S. Convento wolerwogene Nothwendigkeit war, und dem in der Erdbeben ausgesetzten Gegend vielleicht allein die Erhaltung der Doppelkirche bis auf diesen Tag zu danken ist, hat des deutschen Jacobus Schüler, Philippus von Cam-

pello, der Erbauer der Clarenkirche, wie es scheint, aus Respekt für seinen Lehrer, ohne innere, technische Nothwendigkeit angebracht. Weiter hinaus zum Stadtthore führt ein anmuthiger Weg den Berghang hinab zum Klösterchen S. Damiano, wo Clara mit ihren Schwestern lebte. Es ist ganz wunderbar erhalten, im Chor noch die uralten Holzsitze, das Refectorium, wo man noch die Stelle zeigt, an der Clara den Schwestern Brot und Speise theilte. Die kleinen, engen Zellen mit schmalen Pförtchen, die arme kleine Kirche; und doch „in dieser Armuth, welche Fülle, in diesem Kerker, welche Seligkeit!"

Es gibt Orte, über welchen ein wunderbarer Hauch von Poesie schwebt, so der Marcusplatz und die benachbarte Piazzetta in Venedig, so das alte Forum mit dem Capitol in Rom (wiewol hier eher der Geist der Geschichte in ehernen Posaunenklängen spricht, aber allerdings so großartig, daß es wieder zu hoher Poesie wird), so die Akropolis in Athen. Diesen auserwählten Orten reiht sich in dem kleinen Assisi die Stelle des Sacro Convento an, wo wunderbar romantisch die Doppelkirche die zu ihr leitenden alterthümlichen Portiken, die benachbarten wundersam malerischen Nebengebäude überragt. Die eigenthümliche Lage am Abhang des Berges motivirt ihren merkwürdigen Grundplan. Von einem reizenden Wiesenfleck mag man gleich unmittelbar in das schöne gothische Portal der Oberkirche treten — ein Blick von der Terrassen-Brüstung links läßt uns einen zweiten tieferen Eingang hinter einem prachtvollen Vorbau erblicken, es ist das Portal der Unter-

kirche. Was für riesenhafte, thurmartige Strebepfeiler, und dennoch der Eindruck des Ganzen beinahe zierlich. Wie ein gigantischer Atlas hebt und hält die Unterkirche auf ihren mächtigen Schultern ihre Schwester, die Oberkirche, hoch und leicht in die Lüfte empor. Steigen wir die Terrassentreppe hinab und folgen wir jenen Pilgern, jenen Landleuten, welche eben die malerische Eingangshalle der Unterkirche durchschreiten — treten wir mit ihnen ein. Wir treten in einen dämmernden Raum, dessen Eindruck ein tiefernster, eigenthümlich mysteriöser ist. Auf gewaltigen Pfeilern ein gewaltiges Kreuzgewölbe. Mitten im Fußboden der Kirche eine breite Marmortreppe, welche noch tiefer in die eigentliche Gruftcapelle hinunterführt. Es ist frühe Morgenstunde und der Tag sonnig helle; eilen wir, die Gunst des Augenblicks zu benützen — da wären nun in den Kappen des Kreuzgewölbes über dem Grabaltar, wo sich Schiff und westliches Kreuzschiff scheiden (die Kirche hat auch ein östliches Querschiff), jene berühmten, von Dante'schem Geiste erfüllten Malereien Giotto's! Man mag alle übrigen erhaltenen Werke des außerordentlichen Meisters kennen, man wird von der großartigen Disposition dieses Figurenreichthums im architektonischen Raume überrascht sein; sie ist bis dahin ohne Beispiel. Ich mag mir gerne den jungen Rafael denken, wie er von Perugia herüberläuft und, der unaufhörlichen „süßen Ekstasen" seines Meisters müde, sich heimlich an der mannhaften Kunst Cimabue's, Giotto's begeistert, und wie diese Giottos in ihn die Keime legen, welche dann als Disputa,

Schule von Athen u. s. w. herrlich emporblühen. Wahrlich, wahrlich, hätte Rafael nicht diese beiden, wie junge Himmelsfürsten thronenden, weißgekleideten Engel Giotto's im Bilde des „Gehorsams" gesehen, halb Priesterjünglinge, halb ritterliche Helden, Engel, wie sie sich Dante gedacht — hätte er statt dessen nur die Erzengel seines Lehrers gesehen, welche in ihrem Auftreten und ihrem Aufputz zuweilen etwas Goldfasanartiges haben, er würde seine Engel im „Heliodor", diese verkörperten Blitze, nicht gemalt haben! Eine kleine Treppe neben der Sacristei führt uns in die Oberkirche. So nachtdunkel und geheimnißvoll die Unterkirche, so lichthell, heiter, im reichsten Farbenschmucke der edelsten Polychromie prangend, die Oberkirche. Und da treibt die Titanenwelt des alten Cimabue, noch in den erlöschenden Resten urgewaltig, ihr Wesen. Ich suchte vergebens nach einem Worte, das mir den richtigen Schlüssel gäbe; da tönte es mir ins Ohr: Aeschylos. Der stellt in seinen Göttern, Helden und Halbgöttern auch solche Typen hin, wie Cimabue in diesen Erzvätern und Heiligen. Darunter das gemalte Epos der Franciscus-Legende von Giotto*) — ein Epochewerk im strengsten Wortverstand. Für die biblischen Scenen und deren Composition hatten die Maler ihre byzantinische „Thesmothesie", an welcher auch Cimabue festhält, die bei dem durch und durch dramatischen Giotto noch immer zu erkennen ist. Für die Franciscus-Scenen galt es nun, neue Compositionen zu

*) Möglichst sicher festzustellen, welche Bilder in diesem Cyclus von anderer Hand herrühren, ist Sache der Kritik.

erfinden. Giotto löste die Aufgabe und schuf damit wieder, wie man an Benedetto da Majano's berühmter Kanzel in S. Croce zu Florenz und an Domenico Ghirlandajo's Fresken in St. Trinità erkennt, eine neue Thesmothesie, schaffte zugleich aber auch freie Bahn für Weiteres. Und ohne Meister Jacob's Kirchenbau wäre keine italienische Gothik; er wurde Vorbild, und ohne italienische Gothik wäre auch nicht die reizende Blüthe der Renaissance, die nichts weniger war als eine einfache Reproduktion der Antike, sondern der die Romantik noch in allen Gliedern steckt, aus allen Akanthusblättern, Mäandern u. s. w. herausguckt. Mit Recht nennt Ozanam den „Kirchenbau von Assisi die Wiege eines neuen Kunstlebens“. Und so darf man auch sagen, daß ohne die Poètes franciscains, wie sie Ozanam nennt, ohne Tommaso da Celano, Giacopone von Todi, Giacomino da Verona u. s. w. Dante nicht wäre, was er ist, der Schöpfer italienischer Poesie, wie Cimabue und Giotto die Schöpfer italienischer Malerei. Also blühte Kunst und Poesie des herrlichen Landes wie ein Wunderbaum aus dem Grabe des „Bettlers von Assisi“ empor! Man „stempelte“ denn also auch dort die „Köpfe“ anders als den Kopf jenes bornirten päpstlichen Hauptmannes, mit dem Goethe eine Strecke reiste. Hätte Goethe Assisi nicht zu einer Zeit besucht, wo es Glaubensartikel war, über jede veritable antike Fußzehe und Nasenspitze in bewundernde Ekstase zu gerathen und alles Andere für Barbarei, höchstens für „gutgemeinte kindische Versuche“ zu erklären, er würde eine der größten Culturstätten, eine

Welt der edelsten Poesie und Kunst nicht mit einem kurzen Blicke und Worte des Unwillens abgefertigt haben. Für uns mußte das Alles gleichsam erst wieder neu entdeckt werden. Es ist nur ein Glück, daß Alles so erd=, mauer=, niet= und nagelfest dasteht; könnte man ganze Städte ins Museum stellen, man hätte Assisi längst ins Museo nazionale in Florenz geschafft!

XIV.

Im Campo Santo zu Pisa.

Es ist ein ganz eigener, romantischer Zauber, der ans Herz greift, wenn der Campo Santo in Pisa auch nur genannt wird. Nicht jener außerhalb der Stadt gelegene Campo Santo, wo das moderne Pisa seine Todten bestattet, sondern jener wunderbare Raum, welcher die Nordseite des Pisaner Domplatzes begrenzt, auf dessen Hallenwänden die wiederauflebende italienische Malerei Raum für ihre ersten glorreichen Thaten fand, der Raum, über welchem eine unbeschreibliche historische, künstlerische und religiöse Weihe schwebt. Beim Eintreten in diesen weiten, hallenden Kreuzgang ist es fast, als rufe eine Stimme dem Besucher entgegen: „Hier liegt die große Vergangenheit Pisas begraben." Pisas, dessen früher Aufschwung es zur vielleicht ersten Stadt Italiens zu erheben versprach, bis seine Macht vor jener des benachbarten, glücklicheren Florenz zusammenbrach. Seitdem ruht ein eigenthümlicher

Zug von wehmüthigem Ernst, eine trauervolle Stille über der schönen alten Stadt. Auf den Lungarno hat Francavilla, ein Schüler Giovanni's da Bologna, wie es heißt, nach einem Entwurfe seines Meisters, eine ziemlich manierirte Statuengruppe hingestellt — in Deutschland könnte sie für einen nicht üblen Rebus gelten: Ferdinand von Medicis greift der sinkenden Stadtgöttin (τύχη) von Pisa — im buchstäblichen Verstande — unter die Arme. Es sieht aber gar nicht aus, als wollte er ihr aufhelfen; eher, als wolle er sie hindern, daß sie sich eines schönen Morgens besinne und wieder aufstehe. Der großartig-furchtbare Fluch Dante's:

> Ahi, Pisa, vituperio delle genti
> Del bel paese, dove il „Sì" suona,
> Poichè i vicini a te punir son lenti,
> Muovansi la Capraia e la Gorgona
> E faccian siepe ad Arno in su la foce
> Sì ch'egli annieghi in te ogni persona

ist in Erfüllung gegangen, aber keineswegs in solch großartiger Weise. Gorgona und Capraja schauen nach wie vor aus blauer Ferne über die Rhede von Livorno herüber; aber Pisa, wie es Dante gesehen, ist deßwegen doch todt. Es ist dermal eine stille Universitätsstadt, ein ärztlich recommandirter Winteraufenthalt für Brustkranke, eine Eisenbahn-Station auf dem Maremmenwege zwischen Florenz und Rom, es besitzt keine Handelsflotten mehr, dafür aber noch immer ein Kameelgestüt, und wenn der Re galantuomo Wildenten, Schnepfen und Wildschweine

schießen will, nimmt er dort für einige Wochen seinen Aufenthalt.

Wer ein paar Tage ruhigen Aufathmens, einer unendlich süßen, träumerischen Ruhe haben will, wahre Jean Paul'sche „Sabbathtage, die stille Ruhe in unserer Brust einläuten", der setze sich nach Pisa — am besten im blauen, stillen Nachsommer, wo ohnehin die ganze Natur so wehmüthig und so unsäglich friedlich zu lächeln scheint. Die einsamen Gärten vor den Häusern blühen und duften noch, die tiefere, mildere Sonne wirft ihre goldensten Strahlen verklärend auf diese Kuppeln und Thürme, in diese breiten, reinlichen Straßen; und wenn Jean Paul von den Sabbathtagen oder Sabbathwochen behauptet, „man spreche während ihrer Dauer nur sanfte, leise Worte, und fasse liebend die Hand eines Jeden, mit dem man spricht", so hegt man in der That gegen jeden begegnenden Pisaner derlei liebevolle Gesinnungen und ruft selbst dem zudringlichen Bettler das „Andate al diavolo" in jenem Jean Paul'schen Gefühlsstyle zu. Die Städte Toscanas haben ohnehin etwas wunderbar Anheimelndes. Dies und die eigenthümliche Mischung von historisch Bedeutendem und künstlerisch Schönem, welche ihren Charakter bildet, ist ihnen allen gemeinsam — jede von ihnen hat aber wieder ihre eigene Physiognomie, welche sie ganz bestimmt individualisirt: Florenz, Pistoja, Lucca, Arezzo, Cortona, Siena, Pisa — sie gleichen einander wie Schwestern, deren deutlich ausgesprochene Familien-Aehnlichkeit durch alle individuellen Züge durchblickt. Florenz, die

moderne Residenz nach Pariser Fuß so eigenthümlich mit der Stadt Michel Angelo's und Benvenuto Cellini's vereinigend; Siena, mit ungleich stärkerem Festhalten des mittelalterlich-romantischen Charakters; Pistoja, ein Klein-Florenz ins Landstadtartige vereinfacht u. s. w. — Pisa hat auch wieder sein eigenes Aussehen. Die langen Häuserzeilen rechts und links am Arno, die Bogenbrücken über den Fluß: das Alles erinnert gar sehr an Florenz, aber der Blick auf den anmuthigen Cypressenhügel von S. Miniato, auf die Höhen von Bello Sguardo, auf das alte, den hohen Kegelberg krönende Fiesole fehlt hier, und umgekehrt die schönen Blicke auf die Stadt von S. Miniato oder Bello Sguardo herab. Pisa liegt ganz flach, erst von der Höhe des schiefen Thurmes herab gewinnt man einen Ueberblick der (nicht eben großen) Stadt und der scharf und schön profilirten Bergreihen — perchè i Pisan veder Lucca non ponno — welche wie ein Amphitheater die Stadt einfassen, durch das steinerne Band eines mächtigen Aquäductes mit ihr verbunden, während westwärts fern ein tiefblauer Streifen, dem sich der Arno durch die weite Ebene zuschlängelt, das mittelländische Meer ankündigt. Wer, von Florenz herkommend, Pisa nur vom Waggonfenster aus besieht, wird sich ganz vergebens anstrengen, den berühmten und berufenen schiefen Thurm zu erblicken; eine crenelirte Mauer; über welche einige Thürme ragen, das ist Alles, was sich ihm zeigt. Wer von Lucca herkommt, den begrüßt freilich sofort in bedeutendster Weise das dreieinige Wahrzeichen der Stadt:

Battisterio, Dom und schiefer Thurm. Die Pisaner haben einen wirklich grandiosen Bahnhof im altflorentinischen Palaststyl vor die Stadt hingebaut, und der erste Eintritt durch die schöne, breite Straße, die zur Hauptbrücke führt, giebt gleich einen ansprechenden Eindruck. Durchaus imposant ist der Blick den Fluß auf- und abwärts, und ganz originell nimmt sich am linken Kai das reizende Marmorkirchlein La Madonna della Spina aus, wie ein Spielzeugkästchen, das ein Riesenkind dort stehen gelassen. Es wird uns aber vor Allem nach dem Domplatz drängen, und auf die Frage, wo der Weg hinführe, wird uns der von uns befragte Pisanese höflich antworten: da per tutto. Er hat Recht, der Domplatz legt sich nordwärts quer fast über die ganze Breite der Stadt, so daß man zuletzt immer hinkommt, man mag welche Straße immer einschlagen. Anderwärts, in Florenz, in Pistoja u. s. w., ist der Domplatz das Centrum des städtischen Lebens, der Ort, wo tagsüber das größte Gewühl und selbst Nachts noch keine Ruhe herrscht. Wie einsam, öde und still ist dieser Domplatz in Pisa! Eine herrlich grünende Wiese, aus deren weißen und gelben Sternblümchen die drei Wundergebäude zum Himmel ragen: das runde Battisterio mit seinem spitzenartig feinen Steinschmucke und der seltsamen birnförmigen Kuppel; der herrliche Dom, aus dessen Säulenreihen, Giebeln und Portalen noch ein reiner Anklang antiken Formen- und Schönheitssinnes tönt, und der Campanil, der sich (alle Pisaner sind sehr höflich) grüßend vor uns verneigt. Südwärts dehnt sich die lange Fronte des

städtischen Krankenhauses, westwärts grenzt die Stadtmauer mit der Porta Leone ab, nordwärts aber, jenes niedrige, lange Gebäude mit den Blend-Arcaden und der zierlichen, wie mit einem Schuppenpanzer eingedeckten Kuppel, ist der Campo Santo. Vielleicht sehen wir eben den Zug einer gespensterhaft vermummten Brüderschaft eine Krankensänfte ins Spital oder eine Todtenbahre heraustragen. Es ist eine tief bedeutsame Stelle! Dort in der runden Taufkirche erhielt das Kind die erste Weihe, es wurde zugleich für den Himmel und für seine Vaterstadt geweiht, die mächtigen ehernen Klänge der Glocken dieses Campanils riefen zur Feier des Gottesdienstes in die Marmorhallen des Domes, den Erkrankten nahm die Carità in den hellen, reinen, luftigen Sälen jenes Hauses in liebende Pflege, und der Verstorbene fand seine Ruhe dort drüben in jener Halle, von deren Wänden die Bilder Orcagna's von den Geheimnissen der Ewigkeit erzählten, aber auch die Bilder Benozzo Gozzoli's von dem Reichthume und der Herrlichkeit des Lebens. Wahrlich, hier fühlt sich der Mensch als Bürger einer höheren Welt, und wenn anderwärts die Thürme als ernste Wegweiser gegen Himmel zeigen, so scheint es, als habe sich dieser Thurm als Bote des Himmels wieder zur Erde herabgeneigt, und was das Werk einer zufälligen Senkung der Fundamente ist und das tadelnde Kopfschütteln des Architekten erregt, ist zum bedeutsamen Symbol geworden. Dieser stille Raum — um Schiller's Worte anzuwenden, „nur ewigen und ernsten Dingen geweiht" — ist wol etwas Anderes als

das durcheinander schreiende, durcheinander feilschende Pandämonium einer modernen Börse oder sonst etwas Analogen, womit wir die mahnenden Stimmen des Ewigen übertäuben, wie weiland die Phönicier, die auch speculative Handels- und Geschäftsleute waren, mit lärmenden Instrumenten die Stimmen der Opfer, die man dem Moloch in die glühenden Arme warf.

Treten wir für einen Augenblick in das Battisterio, wo vielleicht eben Landleute in malerischer Tracht, das Taufbecken umstehend, einer Taufhandlung zusehen. Da ist nun Nicola Pisano's berühmte Kanzel, an deren reichem Bilderschmuck wir uns kaum sattsehen mögen. Indessen sind Täufling, Pathen und Zuseher abgezogen; wir sind allein. Versäume nicht, wer eines musikalischen Tones fähig ist, einen Accord, Ton nach Ton, fest und nicht zu schnell gegen die Kuppelwölbung hinaufzusingen (am besten die Quinte vor der Terz, z. B. c e g c̄). Ein wunderbares Echo singt den Accord nach; aber die einzelnen Töne klingen fort, sie mischen sich zum magischesten Nachhall, volltönig wie eine Harmonika oder Orgel zittert er aus, im leisesten Pianissimo ersterbend. Es ist geradezu, als singe ein Chor von Geistern aus der Kuppel herunter. Wer es versteht, eine harmonisch richtige Folge von Accorden mit eingemischten und dann aufgelösten Septimen zu singen, der kann ganz allein ein wahrhaft zauberisch wirkendes Concert aufführen. Vielleicht kehren dann die Landleute um und hören mit Ausrufen des Entzückens zu.

Wenige Schritte, und wir stehen an der grünen Thür

des Campo Santo. Wir brauchen nicht einmal selbst anzuklopfen — auf der Thürschwelle sitzen einige prachtvolle Gassenjungen, welche bei unserem Anmarsch sofort auffahren, wie besessen an die Thür pochen und durch's Thürfensterchen rufen: Carlo! Carlo! Und Signor Carlo öffnet uns mit freundlichem Gruße die Thür — treten wir ein!

Irgendwo im Klopstock wird „die Stille stiller" — in diesem Campo Santo begreifen wir, daß dieser Passus gar nicht so unsinnig ist, wie er aussieht. Wir haben einen Begräbnißplatz und zugleich ein Kunstmuseum vor uns. Lange Reihen von Grabdenkmalen, von Sculpturen, antik und mittelalterlich bis zur modernen „Inconsolabile" stehen die Wände entlang, darüber schimmern die farbenreichen Malereien der Meister Buffalmacco, Orcagna, Spinello Aretino, Antonio Veneziano, Pietro Puccio, Benozzo Gozzoli und wie sie alle heißen. An der anderen Langwand gegen den inneren Raum die herrlichen gothischen Arcaden Giovanni Pisano's, durch welche Cypressen hereinblicken und der Duft blühender Rosenbüsche hereinströmt. Ueber uns die kräftigen Balken des offenen Dachstuhles, wie in einer alten Basilica. Wir durchwandern langsam, schauend, staunend das mächtige Quadrat, das immer wieder, so oft wir um eine Ecke biegen, sich in die Perspective eines langen Ganges vor uns ausdehnt.

Es hat Reisende gegeben, welche den Campo Santo gar sehr unter ihren mitgebrachten Erwartungen fanden. Wie diese letzteren waren, wüßten wir nicht zu sagen. Der neue Bazar Vittoria Emmanuele, neben dem Mailänder

Dom, ist mit seiner Glaskuppel, seinem Farbengeflunker von Malereien und seinem Gasbeleuchtungs-Spectakel allerdings brillanter. Er nimmt sich gegen den verwitterten Campo Santo und dessen verbleichende Bilder aus, wie ein moderner Abenteurer, der das Glück gehabt hat, die Spielbank in Monaco zu sprengen, und nun mit dem gewonnenen Golde prahlend in der Tasche klappert, gegen eine der großen Gestalten der Vorzeit, wie wir sie da in Stein gehauen auf den Grabmälern schlafen sehen. Adolph Stahr, der fein und tief, wenn auch nicht immer ohne Affectation, empfindende Freund der Antike (gewiß also kein exclusiver Anhänger der Romantik), sagt sehr schön und treffend über den Campo Santo: „Eine wunderbare Großartigkeit bei der rührendsten Naivetät liegt über dieser zerbröckelnden, mehr und mehr dem Untergange unaufhaltsam zueilenden Bilderwelt ergossen."

Ja, sie eilt unaufhaltsam dem Untergange zu, diese Bilderwelt — und keine als Andenken geretteten photographischen Nachbildungen, nicht Lasinio's großes Kupferwerk, selbst keine getreuen Copien in Farben — nichts wird den Eindruck ersetzen können, den die erloschenen Originale an Ort und Stelle machten. Für jetzt gibt der Gedanke, man sei noch so glücklich, zu sehen, was eben noch zu sehen ist, dem Campo Santo einen eigenen, allerdings schmerzlichen Reiz.

„Auch das Schöne vergeht, das Götter und Menschen entzücket." Verhältnißmäßig recht gut sind die beiden Riesenbilder von Orcagna: „Der Triumph des Todes"

und „Das jüngste Gericht", erhalten, obwol durch ersteres einige übel genug vertünchte Risse gehen und im anderen stellenweise große eiserne Klammern das Abfallen des Wandbewurfes (und mit ihm der Malerei) verhindern. Auch Puccio's „Weltschöpfungsgeschichten" haben den Jahrhunderten, der scharfen Seeluft und dem Mauersalpeter getrotzt — von dem unschätzbaren gemalten Epos, der biblischen Patriarchen-Geschichte Benozzo Gozzoli's ist Einiges, wie „Noah's Weinbau", „Der babylonische Thurm", „Der Untergang von Sodom", „Die Opferung Isaak's" u. s. w. leidlich erhalten; Anderes ist bereits eine klägliche Ruine, wo nur ein gelber, ein blauer, ein rother Fleck ehemalige Malerei vermuthen lassen; Anderes ist ganz und bis auf die letzte Spur zerstört. Wenn Goethe von Rafael's Stanzen meint, „es sei, als müsse man den Homer aus einer beschädigten und lückenhaften Handschrift studiren" (eine allerdings sehr übertriebene Behauptung), so ist die Aufgabe, diese Gozzolis, oder die Legende des heiligen Ephesus und Potitus von Spinello Aretino, oder das Leben des heiligen Ranieri u. s. w. zu genießen, ungefähr mit der Aufgabe gleichzustellen, aus einem verblichenen, abgeschabten Palimpsest ein großes Dichterwerk, das ursprünglich dagestanden, herauszulesen, wo man dann Worte, Sätze, ganze Phrasen und Verse ahnt, erräth, buchstabirt, liest, deren Schönheit es uns doppelt bitter empfinden läßt, daß unser Genuß hier doch nie ein ganzer, ungetrübter sein kann. Das Verderben schreitet rapid. Koch (der bekannte Maler) erwähnt noch in einer kleinen

Schrift über Malerei z. B. den furchtbaren Blick, den Noah auf Cham wirft; jetzt ist Noah's Kopf mitsammt dem furchtbaren Blick völlig verschwunden. Lasinio, so unschätzbar sein Verdienst um die Erhaltung des Campo Santo auch heißen muß, hat doch auch einzelne Restaurations-Sünden auf dem Gewissen. Er hat z. B. Benozzo's wunderschönem Engeltrio (bei Abraham) rothe Backen aufgemalt. Eine gute Vorbereitung ist es, die Kupferstiche Lasinio's vorher angesehen, womöglich auswendig gelernt zu haben; es erleichtert das Dechiffriren der Originale ungemein. Wer wissen will, wie die Gozzolis ursprünglich gestimmt waren, mache sich mit desselben Meisters herrlichem Dreikönigszug in der Capelle des Palazzo Riccardi in Florenz recht vertraut; es ist erstaunlich, wie dann die Phantasie nachhilft. Und wahrlich, der Lohn ist der geistigen Arbeit werth! Wünscht doch Vischer (der Aesthetiker) „nur einmal in jedem Jahre an der Nordwand des herrlichen Campo Santo hingehen zu können". Benozzo übersetzt das uralte orientalische Patriarchenleben nicht etwa ins allgemein Menschliche, wie Rafael in den vaticanischen Loggien gethan, sondern specifisch ins Toscanische, und zwar ins Toscanische des 15. Jahrhunderts. Es ist ein wahres Speculum vitae humanae, was er da bringt; die Goldgründe, die typischen Compositionen sind abgethan, und der Maler weiß gar nicht, wie er uns genug von der Herrlichkeit der schönen Welt erzählen soll. Alles übrigens erztoscanisch. Diese Gebäude, in denen die Patriarchen ihr Wesen treiben, sind die schönste Florentiner

Früh-Renaissance, die reizendsten Architektur-Phantasien. Diese Landschaften scheinen für den ersten Blick phantastisch und sind es doch in keiner Weise. Wer, etwa von Pistoja aus, die Apenninen gegen Pitecchio u. s. w. hinansteigt, dem wird es wie Schuppen von den Augen fallen, wie äußerst wahr Benozzo schildert; es ist dasselbe unvergleichliche Amphitheater von Hügeln und Bergen und Thälern, gedrängt voll Städtchen, Villen, Oelgärten, Weingärten, ein paradiesisches Durcheinander. Sogar für die reizenden Gestalten, die lustigen Spiele der Thierwelt hat Benozzo einen Blick und für sie eine Stelle. Zuweilen nicht ohne schalkhaft parodistische Absicht. Hart vor Abraham, der mit Sarah und Hagar häuslichen Verdruß hat, sitzt ein Uhu, an dem kleine Vögel herumzupfen und herumhacken; der Uhu ist aber das ganz unverkennbare und wolgetroffene Porträt des Vaters Abraham. Mit rührender Gemüthlichkeit erzählt Benozzo die Geschichte, wie Isaak geopfert werden soll. Der Esel auf letzterem Bilde ist berühmt, weil er wundervoll scurzirt ist und „sich dreht". Die Deckenmalerei des großen Saales in der Prager Universitäts-Bibliothek zeigt einen ebenfalls berühmten Engel, der gleichfalls scurzirt ist und sich auch „dreht"; in Prag ist's ein Engel und in Pisa ein Esel — ein so großes Kunstwunder ist die bekannte Täuschung aber weder hier noch dort. Lasinio's Kupferstich-Copie des Pisaner Grauschimmels dreht sich ebenfalls, wie man sich leicht überzeugen kann. Benozzo scheint übrigens selbst etwas darauf gehalten zu haben, in der Capelle Riccardi

hat er denselben Lieblings-Esel in anderer Verkürzung, aber wieder mit der Eigenschaft des „Drehens" gemalt. Große Kunstwerke müssen endlich immer auch etwas haben, was großen und kleinen Kindern Spaß macht. Bei den beiden berühmten, nach Orcagna benannten Bildern hat schon Ernst Förster (also gewiß ein vorzüglicher Kenner) die Autorschaft des Florentiner Meisters in Frage gestellt, Crowe und Cavalcaselle haben sie ihm neuestens entschieden abgesprochen und sie dem Sieneser zugewiesen, der die benachbarten Eremiten-Geschichten gemalt. Ich meine aber doch, Vasari und die alte Tradition haben diesmal Recht. Kein Sienese war je Dramatiker, auch Duccio di Buoninsegna nicht — kein Sienese ist je von dem Geiste der „Divina commedia" Dante's innerlich ergriffen worden; bei Orcagna aber — seine beglaubten Wandgemälde in Maria Novella zu Florenz zeigen es — war Beides im höchsten Grade der Fall. Und denselben Geist zeigen die Pisaner Bilder. Ja, wie Dante in seinem ewigen Gedichte Schaaren historischer Gestalten und Namen bringt, hatte Orcagna die Kühnheit, hier ein ähnliches Gericht über porträtirte Zeitgenossen zu halten. Gewisse Züge wiederholen sich in Florenz und in Pisa, aber umgebildet, neu gefaßt, wie es kein Nachahmer vermöchte, wie es nur der Meister konnte, aus dessen gewaltiger Seele die erste, geniale Erfindung kam. Ich habe die Vergleichung der Florentiner und der Pisaner Orcagnas (wozu in Florenz auch noch insbesondere das Sculpturwerk des Tabernakels in Or S. Michele kommt) wieder-

holt und höchst sorgfältig vorgenommen und endlich die Ueberzeugung gewonnen, daß Orcagna der Schöpfer des „Trionfo della morte" und des daneben befindlichen jüngsten Gerichtes ist. Diese Gemälde im Campo Santo sind ihrem Stoffe nach nicht willkürliche Phantasiestücke; die Pisaner bestellten für ihren Todtenacker das passendste — eine Darstellung der vier letzten Dinge. Folglich zuerst: der Tod (die Benennung: „Trionfo della morte" rührt nur daher, weil in Italien von Petrarca's Trionfi bis zu Gregor XVI.: „Triumph des Heiligen Stuhles" der Trionfo ein Lieblingswort gewesen; besser ist die Benennung als die ganz unsinnige, die ehedem auch vorkam: „il purgatorio") dann: das (letzte) Gericht, hierauf: die Hölle, an welchem, wieder ganz nach Dante's „Inferno" mit seinen Kreisen und Malebolgen angelegten Bilde, Orcagna's Bruder Bernardo Theil haben soll, und endlich — nun endlich doch wol das Himmelreich, wie es Orcagna unaussprechlich schön in Santa Maria Novella gemalt? Aber, siehe da, an Stelle des Himmelreiches kommen die — Eremiten der Thebais! Ist das nicht, als sage Jemand: „Feuer, Wasser, Luft und — Kräutersuppe?" Ich denke, Orcagna malte die drei „letzten Dinge", nach damaliger Weise mit Gehilfen, mit Bernardo, vielleicht auch mit einem tüchtigen Sienesen (Pietro di Lorenzo?). Aus einer nicht mehr nachweisbaren Ursache kam er nicht mehr dazu, auch noch das Himmelreich zu malen; der Sienese mußte Ersatz leisten und kam mit der beliebten sienesischen, kindlichen und kindischen Dar-

stellung der Eremiten-Legenden. Jener griechische Maler, der sich vorzüglich darauf verstand, Cypressen zu malen, fragte den Besteller eines zu malenden Seesturmes: „Willst du dabei auch eine Cypresse haben?" Kurz, der Sienese, der schon als Gehilfe Orcagna's gemalt, malte seine Eremiten. Daher wol die (zuerst von Förster betonte) große Aehnlichkeit der technischen Behandlung der Malerei auf allen vier Bildern. Ja, der Sienese hat eine todte Dame aus Orcagna's „Trionfo", und einen Maulesel ebendaher auf seinem Eremitenbilde ohne Complimente wiederholt, aber die Art, wie er sie reproducirt, zeigt deutlich, daß er wenigstens die Vorbilder nicht gemalt haben kann. Die Kunstwerke werden nicht anders, ob sie von Hinz oder von Kunz sind; aber ist das Kunstwerk nicht ein Theil des Lebens, der Seele des Künstlers? Würde, wenn z. B. ein Literarhistoriker sich herausgenommen hätte, beweisen zu wollen, „Iphigenia" sei gar keine Dichtung Goethe's, sondern etwa ein Werk Herder's u. s. w., Goethe nicht energisch sein gutes Recht reclamirt haben? So wollen wir denn dem Meister Orcagna sein gutes Recht wahren helfen. *)

*) Vasari erzählt (II. 128), daß Orcagna seine Pisaner Darstellungen mit einigen Reductionen in der Kirche S. Croce in Florenz wiederholt habe. Ein starkes Argument für die Echtheit der Pisaner Bilder! Vasari konnte die Sache wohl wissen. Cr. und Cav. genirt das nicht im mindesten; sie argumentiren gerade umgekehrt: „weil Pisa nichts von Orcagna besitzt, so fällt jene Angabe Vasaris von selbst." — Herrliche Logik. Es steckt doch in jedem Menschen ein kleiner Papst, der sich für infallibel hält, wenn er einmal ex cathedra gesprochen!

XV.

Florenz und Elbflorenz.

Man hat Dresden so oft als „Elbflorenz" bezeichnet, daß man billig erwarten sollte, die Florentiner werden zum schuldigen Danke ihre Stadt „Arno-Dresden" nennen. Aber dieses Florenz, welchem Dante zuruft, es solle sich freuen, daß sein Name sogar in der Hölle genannt werde (per lo inferno il nome tuo si spande), scheint nicht sehr davon gerührt, daß man seinen Namen auch in der Stadt nennt, welche sich in Deutschland der herrlichsten Bildergalerie und der reizendsten Lage rühmen darf. Adolph Stahr, als er in Florenz einfuhr, „ertappte sich im Innern bei einer Vergleichung mit dem deutschen Elbflorenz, welche keineswegs zum Nachtheile des Letzteren ausfiel." Das kann man allerdings Jemandem verzeihen, der bei elendem Wetter durch die Via San Frediano seinen Einzug hält, wie es Stahr passirte. Dazu kömmt noch, daß der erste Eindruck Dresdens für den Ankömmling wirklich ein äußerst

freundlicher ist, während Florenz mit seinen alterbraunen Stadtburgen im ersten Moment beinahe düster blickt. Aber bald wird dieser Eindruck ein anderer, wenn man zwischen Palästen, Kirchen, Denkmälern der höchsten Kunstblüthe und tausend Erinnerungszeichen großer Menschen in hellem Sonnenlichte wandelnd, sich deutlich bewußt wird: hier sei eben eine der großen welthistorischen Culturstätten der Menschheit. Florenz ist die Stadt der Kunst — nicht jener Kunst, welche, in Museen gesperrt, gleichsam eine Oasis zwischen bürgerlicher Philisterprosa bildet, sondern der Kunst, die mit Götterhänden ihre Schätze verschwenderisch über Gasse und Platz gestreut hat, Allen zum Genusse, dem zufällig Vorübergehenden zur unschätzbaren Anregung. Ganz Florenz, wie es dasteht, ist ein großes Kunstwerk, in welchem die Sammlungen der Ufficien, des Palastes Pitti u. s. w. gleichsam nur Concentrationen und Condensationen des dort überall waltenden Kunstgeistes bilden; Dresden ist eine hübsche Rococco-Schnitzerei vom Nipptische des Erdgeistes: mit Aufwand von Hunderttausenden von Thalern hingestellte Schrullen und Grillen, wie das „japanische Palais" — Einfälle, wie sie nur in der depravirtesten Kunstzeit, in dem perrückenbedeckten Haupte irgend eines Mächtigen entspringen konnten, um sofort durch irgend einen dienstbeflissenen Architekten in Stein und Marmor wirklich und leibhaftig hingestellt zu werden — wird man in ganz Florenz nicht finden, selbst das Wohnhaus des Federigo Zucchero in der Via del Mandorlo mit in Anschlag gebracht, welches mit seiner Natur-

felsen nachahmenden Rustica, zwischen welche Trophäen von Emblemen der Kunst und Wissenschaft eingemeißelt sind, allerdings auch ein architektonisches Narrenstück heißen darf, sich aber wenigstens nicht auf einem Hauptplatze und nicht mit einer anspruchsvollen Fronte breitmacht, sondern sich in einer fernen Winkelgasse schmal zwischen Nachbarhäusern verkrochen hat und zwischen all der übrigen Schönheit verschwindet. Florenz ist eine wahrhaft fürstliche Stadt, das freundliche, kleinere Dresden mit seinem anmuthigen Durcheinander von Straßen und reizenden Gartenanlagen, seinen Elb-Pavillons, seiner „Brühl'schen Terrasse", und seiner bunten Touristen-Bevölkerung im Sommer gleicht fast einem Badeorte, dem freilich seine Gesundbrunnen abhanden gekommen — aber gibt es „Lieder ohne Worte", warum soll es nicht auch Badeorte ohne Gesundbrunnen geben? Forscht man jedoch, warum bei so grundverschiedener Physiognomie beider Städte beide doch immer wieder zur Vergleichung nebeneinandergerückt werden, so ist, wie Shakspeare's Prinz Heinz sagen würde, „die Antwort bei der Hand wie eine geborgte Mütze" — die Aehnlichkeit wird in den „herrlichen Kunstsammlungen" und in der „entzückenden Lage" gefunden. Was nun die Dresdener Gemälde-Galerie betrifft, so kann dem Besucher dort allerdings sehr florentinisch zu Muthe werden, und es ist sonderbar genug, daß die Galerie in ihrer früheren Aufstellung etwas der Galerie im Palaste Pitti Analoges hatte, während sie jetzt in den Sälen und Cabinetten des neuen Museums mit Oberlicht und der imposanten Mitteltribüne

ebenso entschieden an die Galerie der Ufficien erinnert. Rafael's Sixtinische Madonna ist allein schon eine Wallfahrt nach Dresden werth; es ist eines jener Kunstwerke, die eine eigene Art von Unsterblichkeit für sich haben. Mag jener chryselephantine Coloß des Phidias im Tempel von Olympia längst (zu Byzanz) ein Raub der Flammen geworden sein, wir nennen ihn, als sei er noch da, mit ehrfurchterfüllter Bewunderung und blicken der großen Zeusbüste von Otricoli im Vatican forschend ins majestätische Angesicht und fragen uns: ob das wol ein Nachhall, ein Abglanz jenes Götterhauptes sei, wie es Phidias geschaffen, als es ihm beim Homer'schen Vers vom Vater der Götter und Menschen, „dessen nickendes Haupt den Olymp erbeben macht", im Geiste aufgegangen? So wird auch Rafael's Bild, wenn dereinst (möge es ferne sein!) die Zeit daran ihre unerbittlichen Rechte geübt haben wird, als traditionelles Kunstwunder fortleben. Die Rafael's in Florenz sind nun freilich auch wieder Juwele allerersten Ranges! Die Madonna della Seggiola dieses schönste Bild der Mutterliebe — wie tausendmal hat man sie copirt gesehen, und wie blaß werden alle Copien (auch jene in Dresden), wenn man vor das Original hintritt! Ein Punkt ist es, in dem die Copisten Rafael's alle (nicht blos bei dieser Madonna) weit zurückbleiben: der wunderbar seelenvolle und wunderbar charakteristisch belebte Ausdruck des blickenden Auges. Was soll ich zu der „Vision Ezechiel's" im Palast Pitti sagen? Während der unsern davon aufgestellte colossale heilige Marcus Fra Bartolomeos

aussieht, als betrachte man ein kleines Figürchen durch ein Vergrößerungsglas, sieht jene Ezechiels-Vision aus, wie ein durch ein Verkleinerungsglas zu einem kleinen Bildchen zusammengezogener Coloß. Wie da der ewige Vater, getragen von den vier Wundergeschöpfen, über der schwarzen Donnerwolke hinschwebt, aus welcher Segen auf die dürstende Erde niederströmt und auf der sich ein Regenbogen wölbt, mag man wol einer Ode Klopstock's gedenken, für welche man dem Dichter viel sonstigen Schwulst und Bombast verzeihen kann. Ich würde Beethoven für das Finale seiner Pastoral-Symphonie den Lohn gewünscht haben, dieses Rafael'sche Ezechielsbild zu sehen. Es giebt in Farben und allerdings in prophetisch visionärer Fassung, was der Tondichter in Tönen und in menschlich vertrauter Weise gemalt. Was soll ich von der sogenannten Madonna del Granduca sagen? Wäre ich Mädchenerzieher, meine Elevinnen müßten sich mir täglich eine halbe Stunde lang vor das Bild hinstellen, es wäre die beste Predigt, und Bonnen, Gouvernanten und Erzieherinnen könnten mit seiner Hülfe viel Lungenaufwand ersparen. Da ist nun die Madonna del Cardellino, welche liebliche Idylle! Der kleine Wüstenbewohner Johannes hat in seiner Wildniß einen Stieglitz gefangen, welchen er dem göttlichen Spielkameraden bringt. Dieser wendet sich unbeschreiblich anmuthig mit einer Bewegung, als streichle er das Vögelchen nach Kinderart und segne das Geschöpf. Maria hat gelesen, sie läßt das Buch sinken und wirft einen lächelnd dankenden Blick auf Johannes. Da ist das Porträt Fedra

Inghirami's — Rafael hat den entsetzlichen Schielblick des gelehrten Mannes nicht verschwiegen, aber so gewendet, daß er den Ausdruck tiefsinnigen Nachdenkens eines bedeutenden Mannes annimmt. Und so weiter! Daß man vor diesen Werken immerdar Schauende, Staunende und Nachbildende antrifft, ist natürlich. In Florenz wie in Dresden bilden die Copirenden eine Art eigener Körperschaft, hier wie dort begegnet man insbesondere denselben Damen mit langen, blassen, feinen Gesichtern, lang herabhängenden schwarzen Locken und lang hinrauschenden schwarzen Seidenkleidern, welche ihr Copirgeschäft mit einer Art gottesdienstlichen Ernstes betreiben. Neben Rafael sind einige andere Bilder fortwährend von Copirenden förmlich in Belagerungszustand erklärt, so Fiesole's große Madonna im ersten Gange der Ufficien (wo es freilich meist auf die musicirenden, unbeschreiblich schönen Engel abgesehen ist), so auch Sandro Boticelli's Madonna del Calamajo; auch das liebenswürdig-kokette Selbstporträt der Vigée-Lebrun wird ohne Ende nachgebildet.

Manche Copisten scheinen, wie Geister an bestimmte Stätten, so ein- für allemal an gewisse Bilder gebannt und gefesselt. Ich mag die Sammlung der „Accademia di belle arti" besuchen, wann ich will, so sitzt jedesmal ein ältlicher Mann mit demselben ernst-nachdenklichen Gesichte vor Fiesole's „Jüngstem Gericht" (mit dem Reigentanz der Seligen) und copirt es — er hat es im Copiren dieses Fiesole schon zu einer wahren Virtuosität gebracht — und macht seine Sache vortrefflich, was man nicht allen

Copirenden nachrühmen kann. Denn manche scheinen nur in der bescheidenen Absicht zu arbeiten, um gegen das Original abzustechen und die Vorzüge des letzteren dem Beschauer gleichsam auf dem Umwege ihres leidigen Nachbildes begreiflich zu machen. Jene hölzernen wandelnden Belagerungsthürme, welche in der Dresdener Galerie zum Verdrusse der Galerie-Besucher so oft vor die herrlichsten Originale herangefahren werden, welch letztere man dann nur bruchstückweise zwischen den Rockschößen, Armen und Beinen des oben sein Wesen treibenden Copisten zu sehen bekommt, sind in Florenz glücklicherweise wenig im Gebrauche — vor der „Madonna della Seggiola" ist leider (und beinahe beständig) ein solches Kunstschaffot aufgepflanzt, weil diese, ich weiß nicht warum, nie von der Wand abgenommen wird. Andere Bilder werden dem Copirenden auf einer Staffelei hingestellt und gewähren dann oft sogar noch den Vortheil, besser beschaut und genossen werden zu können. Unbedingt hat Florenz vor Dresden seinen unvergleichlichen Schatz älterer Bilder aus der vor-rafael'schen Zeit voraus. Das einzige Dreikönigsbild Gentiles da Fabriano (in der Akademie) wiegt ganze Säle voll jener Herrlichkeiten; jener Carlo Maratti's und Carlo Dolce's und Battoni's hoch auf, vor welchen sich die Connaisseurs ehedem geberdeten wie Gourmands vor einer Schüssel Austern. An niederländischen Conversations-Bildern besitzen die Ufficien unschätzbare Perlen, Dresden ist aber in diesem Capitel unbedingt reicher — es hat wol keine zweite Galerie der Welt das Gleiche auf-

zuweisen. Die Antiken in Florenz halten trotz einzelner weltberühmter Stücke (der „Mediceischen Venus", „Niobe" u. s. w.) den Vergleich gegen den Vatican oder das Museo in Neapel nicht aus, sind aber doch wieder sehr viel bedeutender als die Antiken in Dresden, die im japanischen Palais aufgestellt sind und zu denen man den Weg zwischen zwei Wache haltenden japanesischen Karyatiden-Scheusalen nehmen muß. (Dagegen gibt die Münchener Glyptothek wirklich ein Nachbild des Vaticans im Kleinen und besitzt Stücke wie den Barberini'schen „Faun", den „Ilioneus", die Rondanini'sche „Meduse", welche auch im großen Vatican glänzen würden).

Sehr instructiv, ein förmlicher Cursus durch die Geschichte der antiken Plastik, ist die im Erdgeschosse des Dresdener Museum-Palastes geschmackvoll und wolbeleuchtet aufgestellte Sammlung von Gypsabgüssen. Treten wir aber aus den herrlichen Sammlungen auf die Straße heraus, so sind wir freilich mit allen Aehnlichkeiten, Analogien und Wechselbeziehungen zu Ende. Florenz ist die Stadt der ersten goldenen Flitterwochen, des Honigmondes der Renaissance, der sich selbst die noch gothisch gebildeten Bauten, Or San Micchele, Giotto's Campanil, Orcagna's Loggia, wundervoll anreihen — gar nicht zu gedenken des Domes, der die erste stolze That der Renaissance, Bruneleschо's Kuppel, stolz in die Lüfte emporhebt. Da stehen jene herrlichen Stadtburgen, so trotzig ihre rauhen Quaderwände gegen die Straße kehrend, gegen die Höfe heiter gesellige Säulen-Arcaden öffnend; sie rufen uns die

Zeiten zurück, wo Buondelmonti und Amidei, Donati und Uberti, Guelfen und Ghibellinen mächtig gegen einander stritten und mitten im wildesten Streite Kunst und Wissenschaft und Wolstand und Bürgersinn herrlich emporblühten. Alle die Gestalten der großen Florentiner, welche wir aus Dante's „Divina Commedia" kennen, alle die Scenen, von denen uns die beiden Villani, Benedetto Varchi, Macchiavell und Andere erzählen, ziehen an unseres Geistes Augen vorüber, die Kämpfe mit den Nachbarstädten Pisa, Lucca, Siena. Da glänzen überall die Zeichen der Mediceer-Zeit — einer Epoche, wie die Welt sie seit den Tagen des Perikles nicht gesehen. Von den Wänden der Kirchen, der Paläste lächeln uns die himmlischen Gestalten Orcagna's, Fiesole's, Ghirlandajo's, Sansovino's, Andrea del Sarto's entgegen, und wie sie Alle heißen, die großen Künstler, welche Florenz geboren oder erzogen hat. Dem Barockstyle begegnen wir nur in einzelnen Ansätzen, dem Rococco, wenn wir von Ticciati's abscheulichem Altarstücke in der Taufkirche absehen, gar nicht. Wir treten in die Kirche Santa Croce, und große Namen auf prächtigen Marmor-Mausoleen erinnern uns abermals an die große Zeit der Stadt und ihre großen Menschen. Im „Elbflorenz" aber feiert das Rococco sein Bacchanal, man muß es gestehen, mit Genialität. Der „Zwinger" ist in seiner Art ein Cabinetsstück der phantastischesten Laune einer aus Rand und Band heraus im trunkensten Geschnörkel herumtaumelnden Kunst, und Chiavari's katholische Hofkirche ist der richtige Bau, um

den gepuderten, bebänderten, juwelenblitzenden Hof der Auguste feierlich einziehen zu sehen — die Damen mit seidenrauschenden Schleppen und lächelnden Gesichtern, deren Weiß und Roth durch kokett angeklebte schwarze Mouchen pikant gehoben wird, und zuletzt den Erdengott August, den lächelnden Brühl zur Seite, und hat nun die ganze durchlauchtige, hochgeborne und wolgeborne Gesellschaft Platz genommen, dann musicirt ihr der Hofcapellmeister Hasse etwas Auserlesenes vor, und die Castraten trillern ihr Kyrie und Agnus, wie sie gestern auf der Hof- und Opernbühne die Heldengestalten Achill's und Hector's getrillert. Solchen Geistern gewaltiger historischer Gestalten wie in Florenz (Mancher wird vor ihnen erschrecken), Leuten, die etwa dem siegestrotzigen Franzosenkönig stolz zuriefen: „wenn ihr euere Trompeten blas't, werden wir unsere Glocken läuten" — solchen begegnen wir in den Gassen Dresdens nicht — — hier sind es etwas andere Gestalten: die Brühls und die Orszelskas und Gräfinnen Kosel, wälsche Opernsänger, Hofköche, Hofgeiger, Hofpauker, Hof-Kapaunenstopfer, Hoftürken, Hofzwerge, königlich polnische und kurfürstlich sächsische Jagdjunker, Fahnenjunker, Cornets, Pagen. Die farbenhellen Bilder dieser lustigen Zeit: das Dresden von „damals" und seine „schöne Welt", hat uns Canalettos kunstreicher Pinsel, haben uns die Pastellstifte Rosalba Carriera's treu bewahrt. Sehen wir auf jenen Ansichten des Altmarktes, des Neumarktes u. s. w. die bürgerliche Welt des alten Dresden in Handel und Wandel und Verkehr, strömen auf jener

Vedute der vom späteren Bombardement noch unberührten Kreuzkirche die Honoratioren aus dem Kirchenportal, so zeigen uns die Pastellgemälde die lächelnden Brustbilder der Herren und Damen des Hofes, die eigentlich alle dasselbe Gesicht haben — wer mag auch in einem Flug durcheinanderflatternder Schmetterlinge Individuen unterscheiden wollen? Blickt ja ein Gesicht charakteristischer heraus, wie das Gesicht jenes Hofmanns, der wirklich „Hofmann" hieß, als wolle er in seiner Person das ganze Geschlecht der Höflinge repräsentiren*), so wird uns bei diesem Blicke, der uns da trifft, zu Muthe, als sollten wir uns devotest bücken, es ist uns, als hörten wir diesen Mund sprechen: „ich will sehen, mon cher, ob ich in Ihrer Angelegenheit bei Serenissimo etwas thun kann." Und nun (auf jener Ansicht des Georgenthors von Canaletto) Serenissimus selbst, in der goldenen Kutsche, mit den voransprengenden Vorreitern, den voranjagenden Läufern, der nachtrabenden Leibgarde, während alle Begegnenden stehen bleiben und die Perücken nebst Köpfen tief, tief beugen! In der Arnostadt schreitet gigantisch die Gestalt Dante's an uns vorüber und der schalkhaft lächelnde Boccaz; die Elbestadt hatte (gleich nach den Befreiungskriegen) freilich auch ihre Dichter, ihre Friedrich Kind und Eduard Gehe und Friedrich Laun, ihre Friedrich Kuhn und Theodor Hell und Arthur v. Nordstern — einen großmächtigen Parnaß voll kleinwinziger Dichter, von denen jener gigantische

---

*) K. N. 2078 von R. Mengs.

Florentiner College sagen würde: „Visser senza infamia e senza lode" — schöne Seelen, edle Gemüther, deren Musenquell der Thee mit oder ohne Sahne, mit oder ohne Rum war; Frauengestalten, wie jenes Fräulein Therese aus dem Winkel, welches harfte, in der Gemäldegallerie sich an Raphael und Correggio in Oel vergriff, und für Hell's „Abendzeitung" schrieb — jene Gesellschaft, die uns Max v. Weber in der Biographie seines Vaters, Wilhelmine v. Chezy in ihren Memoiren so ergötzlich und lebendig zu schildern gewußt haben. Der alte Tiedge, dessen „Urania" damals der Luftballon war, in den sich der aufgeklärte Philister setzte, wenn er sich zu „höheren Ahnungen" über die Sterne erheben wollte, genoß der verehrenden Pflege einiger Damen vorgerückteren Alters, und zwischen den Häringstonnen und Kaffeefässern im Flur eines Kaufmannshauses auf dem Altmarkt stolperten Fremde und Einheimische eine Treppe hoch hinauf, um von Tieck eine Shakspeare'sche oder Calderon'sche Tragödie lesen zu hören. Der romantische Meister des „Phantasus" hatte sich in der bürgerlich correctesten aller Städte angesiedelt — es ist fast wie ein Zug der berufenen romantischen „Ironie". Aber er hatte Recht! Denn wol, behaglich und heiter kann uns in dem freundlichen „Elbflorenz" werden, wie nicht leicht wo anders; aber die hochpoetischen, den Geist himmelan hebenden Eindrücke des Arno-Florenz dürfen wir dort nicht suchen! Wenn sich das Wahrzeichen von Florenz, die Domkuppel, wie ein hoher Tempel des Genius zum Himmel hebt, so überragt das Wahrzeichen von Dres-

den, die Kuppel der Frauenkirche, die Stadt wie eine riesige Bedientenglocke, welche nach irgend einer Hoftafel oder einer fête galante des starken August vergessen stehen geblieben. Was nun den zweiten, stets hervorgehobenen Aehnlichkeitspunkt, die „herrliche Lage", betrifft, so ist, wie der Charakter der beiden Städte, so auch der ihrer Umgebung ein grundverschiedener; die Lage Dresdens hat etwas Lachendes, Freies, der Blick flußaufwärts ist von entzückender Heiterkeit — die Lage der bella Firenze hat eine gewisse ernste Lieblichkeit. Florenz an seinem Arno, der neben der breiten, glänzenden Elbe Dresdens eine armselige Figur macht, liegt zwischen Bergen wie in einem weiten Kessel. Sehen wir uns etwa auf Ponte S. Trinità um, so stellt sich uns flußaufwärts der Hügel von S. Miniato mit seinen Cypressen und Kirchen entgegen; dahinter schließen nahe Berge den Gesichtskreis, auf dem Flusse selbst stellt sich uns das Häusergerümpel des Ponte Vecchio quer vor den Blick, flußabwärts sieht Alles ganz unbedeutend aus, und die Kuppel von S. Frediano ist als malerischer Punkt fast unentbehrlich. Von einer Höhe, etwa von S. Miniato oder von Fiesole aus gesehen, erscheint die ganze Gegend weit und breit wie von einem Meere weiß-grüner Oelbäume bedeckt, aus dem da und dort inselgleich die schwarzgrünen Pfriemen der Cypressen hervorragen. Die Berge und Hügel zeigen wundersam schöne Umrißlinien, welche das Auge des Landschaftsmalers entzücken müssen, gegen Pisa hin ein paar ferne, prallige Berge — die ganze Gegend athmet Schönheit. Wie sie so

harmonisch, so reich und dabei so in sich geschlossen daliegt, wüßte ich sie mit nichts Besserem zu vergleichen, als mit der poetischen Form der Ottave rime. Mozart der Vater, der doch von seinem Salzburg her sehr wol wußte, was Naturschönheiten sind, meinte von Florenz, „man müsse Stadt und Gegend sehen, um da leben und sterben zu wollen". Daß Goethe in seiner „Italienischen Reise" Florenz kaum nennt, könnte auffallen. Es drängte ihn eben nach Rom; er wollte classische Ruhe und Klärung, die er bei der Antike suchte und fand, und der brausende, gährende, junge Wein der Früh-Renaissance hätte ihn nur wieder aufregend verwirren müssen. Aber gesehen hat er die Sachen mit seinem krystallhellen Auge und hat dem Florentiner Genius sein Opfer gebracht. Nicht im „Tasso", dessen erster Act vielmehr den Duft der entzückenden Gartenvillen bei Rom (Pamphili, Borghese u. s. w.) athmet, sondern in der Uebersetzung der Selbstbiographie Benvenuto Cellini's. Man mag es ordentlich fühlen, mit welchem Behagen er da hinten in seinem Weimar das Buch verdeutschte, in dem ihm lebendig entgegentrat, was er in Florenz gesehen. Seine beigegebenen Anmerkungen und so auch seine unschätzbaren Essays über Leonardo's „Abendmahl", Mantegna's „Cäsartriumph" athmen denselben Geist. Wollte man aber einen Wettstreit zwischen „Elbflorenz" und „Arno-Dresden" schlichten, so könnte abermals Goethe das Wort nehmen, mit jenen, dem „Wilhelm-Meister" eingeschalteten Versen: „Nun dächt' ich — — wir ließen's Beide, wie wir sind" u. s. w. Man hat das reizende Berg-

ländchen elbaufwärts auch zu ehren gemeint, indem man es die „sächsische Schweiz“ nannte. „Elbflorenz“ und „sächsische Schweiz“, das sind Einfälle und Namen, welche dem vorhin erwähnten Kreise schöner Seelen gehören könnten und vielleicht gehören. Durch ungehörige Vergleichung drückt man erst recht herab, was man dadurch heben wollte, es kann sich sogar sehr leicht ein Beischmack von Lächerlichkeit einmischen. Jene reizende Stadt und jene malerische Felsenwildniß an der Elbe sind an sich und durch sich schön und erfreulich genug, um sich nicht erst ein Creditiv aus Florenz und der Schweiz holen zu müssen.

XVI.

Lose Studienblätter aus Florenz und dessen Nachbarschaft.

I.

Giotto.

Die Paduaner haben in einer offenen Loggie ihres Prato della Valle zwei Bildnißstatuen aufgestellt: Dante und Giotto. Sie haben recht daran gethan, diese zwei Namen und Männer gehören zusammen. Eine entschiedene Wendung gab dem geistigen Leben, der Poesie und durch seine Poesie der bildenden Kunst, der große Sohn der „wenig liebenden Mutter Florenz": Dante — eine entschiedene Wendung gab der bildenden Kunst Italiens, die er durch den Hauch der Poesie belebte und verklärte: Giotto. Hatten die Trouvères sich in einem engen Kreise stets wiederholter Ideen, Bilder und Empfindungen bewegt, so zeigte Dante in seiner Vita nuova, welche vollen Töne sich auch hier anschlagen lassen, in seiner „Monarchie" baute er eine ideale Weltordnung auf, in seiner Divina commedia öffnete er Ausblicke, welche alle Höhen

und Tiefen des Seyns erfaßten, er wagte es, gleichsam als Privatmann, ein Weltgericht über Vorwelt und Mitwelt zu halten, deren Gestalten selig, büßend, verloren vorüberziehen, und denen er ihr Urtheil schreibt „mit so ewigen Feuerzügen, wie der Blitz in Felsen schreibet“. Giotto malt in scharf dem Leben entnommenen Zügen des noch jugendlichen Dante Bild im Wandgemälde der Capelle des Florentiner Bargello und Dante singt in drei unsterblichen Versen des Purgatorio den Preis Giottos. In Padua treffen beide Männer wieder zusammen, des aus Florenz gebannten Dante Züge sind indessen hart und scharf geworden, wie wir sie alle kennen. Mancher Canto der göttlichen Comödie mag in jenen Tagen entstanden sein, und Giotto malt seine Bilderwelt eines religiösen Epos in der Madonna dell' Arena. Selbst als Dante 1321 den Weg, den er in der göttlichen Comödie mit der Phantasie gegangen — den Weg in's Jenseits — wirklich antritt, läßt die Künstlerlegende beide Meister noch immer im Verkehr bleiben, als Giotto in der Unterkirche zu Assisi jene großen mystischen Bilder malen soll, erscheint ihm (erzählt die Legende) im Traume Dantes Geist und offenbart ihm, wie er seine Gestalten bilden und ordnen solle. Wie in vielen anderen Legenden, steckt auch in dieser Erzählung ein poetisch umkleideter Kern von Wahrheit, hier ist wirklich „Dantes Geist“! Dieser Geist ergreift — und daran hat Giotto so viel Theil als der Dichter — die ganze italienische Kunst. Die Florentiner illustriren jene „ideale Weltordnung“ durch großartige Wandbilder im

Capitolsaal von Maria novella, die Sienesen ebenso im Saale ihres Stadthauses. Noch Raphael malt Dantes Bild in seine Disputa und seinen Parnaß und Michel Angelo begeistert sich an der Gedankenwelt seines großen Florentiner Landsmannes. Der Charon im jüngsten Gericht der sixtinischen Capelle, der als eine „heidnische" Figur bei „frommen" Damen und deren Gewissensräthen so viel Anstoß erregt, ist gar nicht der antike Charon, sondern ein richtiger Dämon aus Satans Geschlecht, und schreibt sich aus dem dritten Gesang von Dantes Inferno:

,,Caron dimonio con occhi di bragia
Loro accenando, tutte le raccoglie
Batte col remo qualunque s'adagia.''

Das ist die ganz genaue Beschreibung des Michelangolesken Charon, Zug für Zug — sogar die occhi di bragia funkeln fürchterlich genug her. „Als die italienische Malerei von Dante abfiel, da fiel sie", meinte der große deutsche Maler Cornelius.

*
* *

Nur wer Dante kennt und liebt, wird auch Giotto lieben können. Für die touristischen Gallerieläufer hat er nicht gemalt, und eben so wenig für die weiland Conaisseurs, welche im Stande waren, über die Rückenpartie von Annibale Caraccis Bacchantin (in der Tribun der Uffizien) drei Monate lang Essen und Trinken zu vergessen, wie der weise Confucius über eine von dem chinesischen Orpheus Quei vorgetragene Melodie. Daß Giottos Werke etwa brillant in die Augen fallen, wird ihm kein

Mensch nachsagen können. Goethe liebte Dante nicht, er warnt (in den zahmen Xenien) vor dem „Modergrün aus Dantes Hölle" — er fühlte sich offenbar unbehaglich, und es ist auch kein Zweifel, wohin nach den Jahren 1813 bis 1815 Dante seinen großen Collegen gesteckt haben würde. Aber dem Meister Giotto giebt Goethe das Zeugniß, er sei ein „außerordentlicher Mensch" gewesen, und „habe das Gebiet der Natur für die Kunst erobert". Sein Nachfolger Gaddi sei „auf dem Naturwege" geblieben, Orcagna „hebe sich höher und schließe sich an die Poesie, „besonders" an die Gestalten Dantes". Aber schon Giotto ist von Dantes Poesie völlig erfüllt. Es wäre unrichtig, in Giotto vorwiegend das erblicken zu wollen, was man in der Terminologie der bildenden Künste einen „Naturalisten" nennt. Er geht auf eine weit höhere Wahrheit aus, als auf die blanke Nachahmung der natürlichen Erscheinung, ja er verschmäht letztere so sehr, daß Vieles rein conventionell behandelt ist, z. B. die Landschaften, die Architekturen u. s. w. in seinen Bildern. Keines seiner Bilder will, oder kann auch nur durch den Schein des Wirklichen täuschen — und er ist schon deswegen kein Naturalist, weil er seine Darstellungen stylisirt. Das Normalgesicht mit den schmalen, geschlitzten Augen, welches Giotto seinen Figuren giebt, ist eben auch „Stylisirung". Doch weiß Giotto dieses Normalgesicht nach Beschaffenheit der einzelnen Gestalten und Charaktere, die er zu schildern hat, mannigfach zu modificiren, er ist gleichsam der Nationaltypus seiner Figuren, bei welchen

sich dann, aller Gemeinsamkeit zum Trotze, doch wieder Individuen von einander scheiden, und das Individuum erst wieder in seiner Miene den geistigen Reflex der Situation zeigt, in der es sich eben befindet. Wie sehr Giotto Menschen und Charaktere studirt hat, zeigen manche seiner Gestalten in auffallender Weise — weniger die idealen Typen, wie seine Marien u. a., die eben, weil sie ideal sein wollen, minder befriedigen (doch hat er in ganz ähnlichem Typus auch eigne schöne Jünglinge und — gleichsam als potenzirt-edle Jünglinge — Engel), als in gemeinen, rohen, bösartigen Gesellen. Was für schreckliche Kerle, was für brutale Mordhunde sind die Schergen des Herodes, welche die Kinder der bethlehemitischen Mütter kaltblütig abschlachten! Unter den wüsten Söldnern und Bravos seiner Zeit mag Giotto wohl Bursche mit solchen entmenschten Gesichtern herumlaufen gesehen haben. Welche diabolische Bosheit — ohne fratzenhafte Verzerrung, wie bei den älteren deutschen Meistern, — spricht aus der Rotte, die den dorngekrönten leidenden Christus verhöhnt, und welche göttliche Erhabenheit giebt dem Dulder die Milde und Ergebung, mit welcher er leidet! *). Giotto hat unter seinen Typen eine Figur, die man den specifischen Giottogreis nennen könnte, welcher öfter als Prophet, Priester oder Apostel erscheint — er hat lang

---

*) Beide Bilder unter den Wandgemälden der Madonna dell' Arena in Padua. Crowe und Cavalcaselle verzeichnen das zweite Bild als „Geißelung Christi"!!

wallendes Grauhaar und lange Bartsträhne (Simeon bei der Darstellung im Tempel u. a.) *).

Ganz der Stylisirung im hohen Sinne gehört endlich der merkwürdig architektonische Zug im Bau seiner Gruppen. Es ist auf keine Weise zufällig, wenn er z. B. in der Arena zu Padua rechts und links an den Seiten des Choreingangs zwei Gruppen, die einander doch, was den Gegenstand betrifft, gar nichts angehen, auffallend symmetrisch bildet: Maria, die von Elisabeth begrüßt wird, und Judas, der mit dem Oberpriester verhandelt. Selbst in dem jüngsten Gericht (gegenüber an der Portalwand) zeigt sich in den einzelnen Partien jener Giotto eigene architektonische Grundzug — obwol ihm der Gegenstand über den Kopf wuchs, und insbesondere die Hölle eine zerstreute Composition sehen läßt (aber mit Dantesken Zügen! so jener Verdammte, der frech-höhnisch mit den Fingern die Mundwinkel auseinanderzerrt: „al fine delle sue parole il ladro le mani alzò" u. s. w. Inf. XXV — so jener Bischof, nackt, aber mit der Bischofsmütze auf dem Kopfe, der einem knieenden, einen schweren Geldsack darreichenden Priester, seinen Segen giebt — „O Simon Mago, o miseri seguaci, che le cose di Dio, che di bontate debbon essere spose e voi rapaci per oro e per argento adulterate" Inf. XIX).

Zu der merkwürdig grandiosen Disposition der figurenreichen Bilder in der Unterkirche zu Assisi mag der Meister

*) Sie finden den Heiland bewegungslos und starr blickend.

vielleicht gar durch den nicht eben bequemen Raum der dreieckigen Gewölbekappen geführt worden sein: rechts und links bedeutende Gruppen im Vordergrund, welche durch eine Reihe etwas mehr in den Hintergrund gerückter, selbst wieder kleinere Gruppen bildenden Figuren mit einander verbunden sind. Raphael hat sich für seine Disputa, für seine Schule von Athen diese Disposition sehr gut gemerkt. Eine ähnliche Disposition zeigt die „Hochzeit zu Cana" (im Paduaner Bilderkreis). Giotto beschränkt die Gäste bei diesem Festmahle auf die möglichst geringe Zahl. Rechts kostet der dicke Speisemeister, ein wahrer Falstaff, mit schnalzendem Behagen den Wunderwein, ein Idiot von Bedienten wartet auf seine Befehle, links trägt Christus einem voll Ehrfurcht zuhörenden Mädchen irgend eine lehrhafte Parabel vor — beide Gruppen durch die Reihe der sitzenden Tischgenossen verbunden. Giotto hat oft in den Bewegungen seiner Figuren, in dem Abwägen der Gestalten und Bewegungen rechts und links einen merkwürdig grandiosen Rhythmus. Als Beispiel mag eines seiner unscheinbarst in die Augen fallenden, flüchtigst hingemalten Täfelchen dienen: Die Erweckung eines Kindes aus der Familie der Spini, das sich todtgefallen hat (in der Berliner Galerie) *). Wie merkwürdig ist hier die Armbewegung der emporschauenden, bittenden Frau, das segnende Armausstrecken des herab-

*) Dieses Täfelchen gehörte, gleich den übrigen, in Florenz befindlichen, zur Verzierung eines Paramentenschrankes in S. Croce.

schwebenden Franciscus und das neubelebte, händefaltende Kind zwischen beiden! Selbst einzelne Figuren haben oft diesen wunderbaren Rhythmus der Bewegung — so jene Magdalena in dem Noli me tangere, bei der, wie sich einmal eine fein empfindende Beschauerin ausdrückte, „vor Sehnsucht ordentlich die Fingerspitzen länger werden" *).

Auffallend läßt dagegen die Marienkrönung in S. Croce zu Florenz jene großartige Dispositionsweise vermissen. Die Heiligen drängen sich, Kopf an Kopf, Schulter an Schulter, wie eine Volksmenge, die eine Krönungsceremonie sehen will, die musicirenden Engel haben dazwischen kaum für sich und ihre Instrumente Platz. Bei Tafelmalereien fühlte sich Giotto meist nicht recht zu Hause, nicht recht behaglich, er brauchte Wandflächen!

Giotto ist nicht bloß Kenner der Welt und der Menschen, er ist auch Poet, und zwar Poet im hohen Sinne. Man sehe z. B. seine „Flucht nach Aegypten" (in der Paduaner Arena). Ein voranschwebender Engel weist den Weg — aber nur Marias visionär gehobener Blick sieht ihn, Joseph, der das Reitthier leitet, schaut nach

*) Schnaase (VII. Band, S. 393) nennt diese Gestalt „ein wahres Wunder des Ausdruckes frommer Sehnsucht" — dagegen die Herrn Crowe und Cavalcaselle meinen: „Magdalena habe hier nicht den sehnsüchtigen Blick, sie scheine mehr betroffen u. s. w.". Es ist zuweilen, als haben diese zwei Herren selbst gar keinen Blick gehabt, weder einen sehnsüchtigen, noch einen sonstigen.

Maria zurück, um zu errathen, wo hinaus der Pfad gehen solle. Und wie erhaben sitzt Maria auf dem Grauschimmel! — wie eine Königin auf dem Throne. Den Kindermord — bei späteren Meistern oft eine wüste Balgerei auf offener Gasse, stellt Giotto dar, wie er sich den Verlauf der Sache dachte. Man hat die Mütter mit ihren Kindern in den Burghof des Herodes befohlen, ohne daß sie wissen warum. Das Thor wird geschlossen, und entmenschte Schergen nehmen den Unglücklichen ganz ruhig die Kinder aus den Armen und schlachten sie eben so fühllos ruhig ab. Welch' ein Aufschrei des Schmerzes, der Verzweiflung in diesem Chor der Mütter! Giotto fühlt die Nothwendigkeit einen milderen Klang in die Darstellung zu bringen — gegenüber den Müttern steht eine Gruppe von Beamten des Herodes (Commissäre bei der Action), die mit tiefer Rührung und schmerzlichem Abscheu der Mordscene halb abgewendet zusehen. Also auf der Seite der Mütter Furcht, auf der anderen Seite Mitleid — die Elemente der Tragödie. Mit richtigster Einsicht läßt Giotto überdies Herodes selbst von einem Balkon herabblicken und mit eisiger Ruhe Befehle herabrufen. Ezzelino da Romano war, als Giotto dies Bild malte, noch in ziemlich frischer Erinnerung!

Wenn Giotto eine minder bekannte Legende zu erzählen hat, erzählt er so deutlich als nur möglich, und scheut sich also (gleich seinen Nachfolgern und weiter bis auf Benozzo Gozzoli) nicht, dieselbe Figur in demselben Bilde wiederholt auftreten zu lassen. Das schon er-

wähnte Berliner Täfelchen giebt auch hier ein anziehendes Beispiel. Domenico Ghirlandajo, der (in Sta Trinita zu Florenz) dieselbe Geschichte zu malen hat, bringt nur den Moment des Wiedererwachens des Kindes — den Sturz deutet er, wie verschämt, ganz klein im Hintergrunde an, als falle sich dort irgend ein anderes Florentinerkind todt. Giotto genirt sich gar nicht. Links stürzt das Kind, in elegant zweifarbig getheiltem Florentinischen Kinderkleidchen, häuptlings und ohne Winkelzüge aus dem Fenster, mitten im Bilde liegt es, eine fast erschreckend wahre Leiche, im weißen Todtenhemdchen, mit zerschmetterter, blutiger Stirn und eingebundenen Hauptes da, das gelbe Hauptkissen stimmt recht zu dem blassen kleinen Todtengesicht. Daneben trauernde Frauen, eine (die Mutter) streckt die Arme flehend zum Himmel, auf der anderen Seite, im Contrast zu dieser leidenschaftlich erregten Bitte, knieen ruhig betende Minoriten, aber siehe, Franciscus schwebt herab, seine ausgestreckten Arme scheinen das Todte magnetisch emporzuziehen, es schwebt gleichsam über seiner eigenen Leiche, und blickt mit Händefalten und Dankgebet empor, — wieder eine andere Modification des Betens. Und eine stattliche, trotz des „Giottogesichtes" schöne Frau, die zu Füßen der kleinen Leiche sitzt, bemerkt mit Staunen, ja nicht ohne einen Anflug von Grauen und Entsetzen: „es wird lebendig!" Wie ausdrucksvoll ist ihr Haupt, sind ihre Arme gewendet! So componirte Giotto ein flüchtig zur Zierde eines Möbelstückes zusammengemaltes, in manchen Theilen fast nur mit der entsprechenden

Localfarbe angestrichenes, die Modellirung des Einzelnen kaum andeutendes Täfelchen. Wie köstlich weiß uns (in der Oberkirche zu Assisi) Giotto zu erzählen: Franciscus vertheidigt seine Regel vor dem Papst, den die Sache höchlich interessirt, und der innerlich schon gewonnen ist. Wie wahr ist dieses aufmerksame Horchen, wobei eine Hand den vorgebeugten Kopf stützt, die andere wie mechanisch-gedankenlos mit dem Pallium spielt! Und wie stuft sich dieses Aufmerken in des Papstes Nebensassen trefflich ab, Figuren, welche Giotto mit weiser Einsicht auf die möglichst geringe Zahl reducirt hat.

Wenn etwas den weltüberschauenden Blick, den Giotto von seinem Freunde Dante gewonnen, erkennen läßt, so ist es der merkwürdige, culturgeschichtliche Cyklus, die Reliefs am Campanil zu Florenz. Man hat darin ganz seltsame Dinge gesucht — unter andern eine Darstellung des Sabäismus (Sternendienst)*) — und die Lohndiener lassen sich's nicht nehmen, die fliegende Figur im südlichen Eckrelief sei il diavolo (es ist aber Dädalus). Wie man die Sache insgemein gedeutet findet: „Zähmung des Rosses, Schifffahrt, ein Philosoph" u. s. w. scheint das Ganze zusammenhanglos und willkührlich zusammengestellt — und was soll dann z. B. der fliegende Dädalus, oder (weiterhin) Hercules? Selbst Lübke findet den

*) Crowe und Cavalcaselle.

Inhalt „theilweise räthselhaft“ *). Doch wohl nicht so sehr. Der Inhalt dieses steinernen Lehrgedichtes über die Culturgeschichte der Menschheit ist folgender:

I. Die eine Thurmseite (westlich) füllen Darstellungen der Urgeschichte nach dem Buche Genesis: die Verweisung auf die Erde, die Pflicht sie durch Arbeit zu erringen und zu bewingen, Adam grabend, Eva spinnend, der Weinbau Noahs u. s. w. Alles in sechseckigen Medaillons.

II. Die nächste (südliche Seite) bringt in ähnlichen Umrahmungen nachstehende Darstellungen:

a) ein Philosoph vor einer Erd- und Himmelskugel — auf den Grund aller höheren Bildung des von der Erde zum Himmel schauenden Menschen (ἄνθρωπος) anspielend, denn Zeit- und Raumeintheilung nimmt er vom Universum, wo „alles nach Zahl und Maß geordnet“ ist **);

b) ein Hausbau — denn der Mensch muß sich zunächst Obdach schaffen, und die Architektur ist die Vorläuferin der anderen Künste. —

c) das fertige Haus will seine Einrichtung — daher sehen wir Frauen mit Geschirr beschäftigt;

d) nun wird die Thierwelt gezähmt und zur Hilfe herangezogen, ein Mann jagt auf einem wild galoppiren-

---

*) Gesch. der Plastik, 2. Aufl., 2. Band, S. 505.

**) Das soll der Sabäismus sein!!

den Rosse vorüber, „der Mann muß hinaus in's feindliche Leben“ — aber

e) „drinnen waltet die züchtige Hausfrau“ — wir sehen sie am Webestuhl beschäftigt.

f) Aus der Familie erwächst die bürgerliche Gesellschaft, die Gesetz und Ordnung nicht entbehren kann, wir erblicken daher die ehrwürdige Gestalt eines thronenden Königs, der Greisen das Gesetzbuch reicht, sie empfangen es mit Ehrfurcht.

g) Sehr schön schließt diese Reihe der fliegende Dädalus, ein Symbol des Zuges des Menschen in die Ferne und Fremde, wenn daheim alles geordnet und geregelt ist.

III. Die Ostseite zeigt uns in ihrem ersten Relief denselben Gedanken, aber unfigürlich:

h) ein hastig ruderndes Schiff —

i) in fremden Landen mag es gefährliche Abenteuer setzen, feindliche Geschöpfe geben, die Heldengestalt des Herakles mahnt an ihre Ueberwindung;

k) ist der ruhige Besitz gewonnen, so wird sich Ackerbau entwickeln, da ist ein Pflüger;

l) die Frucht der Erde schafft der Handelsmann dahin, wo man seiner bedarf: ein fahrender Frachtwagen

m) und nun wieder der sinnende Weise, der diese bunten Erscheinungen des Lebens in ihrem Zusammenhange begreift, der „suchet den ruhenden Pol in den Erscheinungen Flucht“. Er sitzt zwischen Büchern in tiefem Nachdenken.

Jetzt blühen die Künste, die nächste (nördliche) Seite zeigt uns Phidias den Bildhauer, Apelles den Maler, Donatus den Grammatiker, Orpheus den Dichter (die orphischen Hymnen), die Philosophen Plato und Aristoteles und Boethius (?) den Musiker.

Und über diesen Darstellungen, in der höheren Reihe, das Symbol höheren Lebens, dem alles Bisherige zum Fundament dient, die allegorischen Gestalten der Tugenden, die Werke der Barmherzigkeit u. s. w.

*
* *

Stellt man die gleichzeitige Entwickelung der Kunst in Florenz und in Siena während der für die Kunstgeschichte so wichtigen zwei Jahrhunderten von 1300 bis 1500 vergleichend neben einander, so ergiebt sich folgendes merkwürdige Schema, welches anschaulich die Wechselwirkung der Schulen zeigt, und wie die geistigen Strömungen hinüber, herüber gingen:

Florenz.	**Siena.**
1. Periode um 1300.	
Cimabue.	Duccio di Buoninsegna.
a) Im Cultbilde: (Altarbilde) großartig-ernste, mehr strenge Schönheit.	a) Im Cultbilde: mild ernste, mehr liebliche Schönheit.
b) Im Geschichtsbilde: grandiose Entwickelung eines in's Titanenhafte gehenden Affektes, innerhalb der Grenzen der byzantinisch-traditionellen Composition (die Wandmalereien in der Oberkirche zu Assisi).	b) Im Geschichtsbilde: innigste, zart antheilvolle Empfindung für die dargestellte Begebenheit, innerhalb der Grenzen der byzantinisch-traditionellen Composition (die Passionsgeschichte im Dome zu Siena).

2. Periode von 1300 bis 1350.

Giotto.

Zurücktreten des Schönheitssinnes gegen eine dramatisch auf das geistvollste belebte, das Einzelne motivirende Erzählungsweise. Gruppen. Bewegung. Contraste.

Daher Vorwalten des Geschichtsbildes als Wandmalerei.

Dante, der Epiker, Giottos Freund.

Simone di Martino.

Zurücktreten des Erzählertalentes gegen den Schönheitssinn, der sich an einzelnen Gestalten entwickelt, die durch ihr bloßes ruhiges Dasein wirken.

Daher Vorwalten des Cultbildes als Tafelmalerei.

Petrarca, der Lyriker, Simones Freund.

3. Periode von 1350 bis 1400.

Orcagna.

Der Schönheitssinn klärt sich und verbindet sich mit dem Talent des Erzählers. Deutlich kennbare Züge sienesischer Einwirkung.

Ambrogio di Lorenzo.

Die Erzählung wird lebendiger und geistvoller und verbindet sich mit dem Schönheitssinn. Deutlich kennbare Züge florentinischer Einwirkung.

Die beiden Schulen nähern sich einander auf Schritteswweite, so daß die Werke rücksichtlich ihrer Provenienz streitig werden können.

4. Periode von 1400 bis 1450 und weiter.

Fiesole (+ 1455).

Der Schönheitssinn verklärt sich bis zum überirdischen Idealismus.

Matteo di Giovanni (um 1470).

Die Charakteristik der Erzählung schärft sich bis zur Karikatur.

5. Periode von 1450 bis 1500.

Die Renaissance führt zur vollen Höhe und Vollendung der Kunst.

Lionardo da Vinci.

Die Renaissance führt zur vollen Höhe und Vollendung der Kunst.

Antonio Bazzi-Soddoma.

Die Florentiner waren von jeher, gleich den mit ihnen

in manchem Sinne verwandten Athenienſern der antiken Welt, geiſtreich redſelige Leute und gewaltige Erzähler vor dem Herrn. Gehört ihnen doch Bocaccio, Ser Giovanni Fiorentino (Pecorone) und Agnolo Firenzuola an*). — Im Hervorbringen von Heiligen waren ſie minder glücklich; Bocaccio wenigſtens war kein Heiliger und Agnolo auch nicht. Bei den Sieneſen dagegen treten als charakteriſtiſche Geſtalten einige Localheilige in den Vordergrund, in denen ſich die ſchwärmeriſcheſte Begeiſterung mit ſcharfem Verſtand und großem, echt patriotiſchem Geiſt merkwürdig eint: Katharina von Siena, Bernardin von Siena. Dieſe Eigenthümlichkeiten waren für den Grundzug der Kunſt in Florenz und in Siena ſicher von Bedeutung. Wollte man obiges Schema (welches ſo knapp hingeſtellt allerdings an das „Soll und Haben" eines Kaufmannsbuches erinnern mag) in's Einzelne ausführen, würde alles noch viel beſtimmter zu Tage treten. Welche Gewalt der Leidenſchaft entwickelt nicht Cimabue in ſeinen Patriarchen und evangeliſchen Geſchichten! Hebt dieſer opferbereite Abraham nicht ſein Schwert gegen Iſaak, als gelte es einen Rieſen zu fällen? Stürzt dieſer verrätheriſche Judas im Garten Gethſemane nicht gegen ſeinen Meiſter, wie ein Tiger ſeine Beute faßt? Und dagegen Duccio: Da iſt z. B. ſeine „Kreuzabnahme"; für die Compoſition hält er mit faſt religiöſem Reſpekt die

*) Vergl. den trefflichen Aufſatz Agnolo Firenzuola und die italieniſche Novelle in „Alfred von Reumonts" Beiträgen zur italieniſchen Geſchichte 1. Band, S. 425 u. f.

traditionellen Motive bei, wie solche z. B. das bekannte Kanzelrelief von St. Leonardo in Florenz zeigt. Auch Nicola Pisano behält für seine berühmte Portallünette von Lucca diese Motive, die er zunächst mit dem Sinne des Plastikers ergänzt, belebt und veredelt. Duccio aber verklärt die Gestalten zu wundersamer Schönheit und veredelt sie durch Züge zartester Empfindung. Wie z. B. der Todte, aus dessen Händen die anheftenden Eisennägel schon entfernt worden, durch die natürliche Schwere mit dem Oberleibe vom Kreuze herabsinkt, und wie ihn die Mutter mit offenen Armen auffängt, ist es wie eine Umarmung nach schmerzlicher Trennung: „da habe ich dich wieder!“ *).

Giotto geht kaum irgendwo in ähnlicher Weise auf zarte Rührung aus. Seine „Klage um den Leichnam Christi“ (im Bilderkreis zu Padua) drückt den Schmerz mit aller Gewalt der herbsten Tragik aus. Er ist eine mannhafte, starke Natur, und eine solche mußte auch kommen, um dem Byzantinismus in der Kunst ein Ende zu machen, um ihr, wie Cennino und Ghiberti von Giotto rühmen, neue Pfade zu bahnen, — wie sie noch keiner vor ihm gewandelt.

*) Wer nicht Gelegenheit hat, die Originale zu sehen, möge Lübkes Geschichte der Plastik zur Hand nehmen und die Illustrationen Band 1, S. 385 und Band 2, S. 489 aufschlagen, Duccios Composition findet er in der von Emil Braun in trefflichen Umrißzeichnungen publicirten „Passion des Duccio di Buoninsegna“.

II.

„Die Geschichte des Antichrist."

Daß Luca Signorelli, der geniale Cortonese und Vorläufer Michel Angelos, im Dom zu Orvieto unter seinen berühmten Wandmalereien des letzten Gerichtes u. s. w. auch eine „Geschichte des Antichrist" angebracht, meldet jedes kunsthistorische Buch — kein einziges hat es aber bisher der Mühe werth gefunden, auf den Inhalt dieser höchst merkwürdigen Darstellungen näher einzugehen. Und doch sind sie, auch abgesehen von ihrem unvergleichlichen Werthe als Malerei, ganz einzig in ihrer Art dastehende Produkte einer wahren Dichterphantasie — und in diesem Sinne, um so anziehender, als Signorelli sich nicht in apokalyptischen Visionen und phantastischen Ungeheuerlichkeiten gehen ließ, sondern mitten in das Leben seiner Zeit hineingriff, und den Zeitgenossen, die hier in der Modetracht (wenn nicht gar in wohlgetroffenen Bildnissen!) auftreten, einen Spiegel mit unbarmherzig fester Hand vorhielt — und nicht blos den Zeitgenossen! Es ist etwas von dem erhabenen Zorn der alttestamentarischen Propheten, aber auch etwas von dem lachenden Ingrimm eines Juvenal in diesen Bildern. Der Dantegeist, der sich gern zu Gericht setzte, der in Orcagnas „Triumph des Todes" den drei Tyrannen (die auch „Portraits" sein sollen) mitten in einer lustigen Jagdpartie die drei gekrönten, verwesenden

Königsleichen in den Weg wirft, dieser Geist erscheint hier abermals in einer neuen Verkörperung.

Die ganzen Malereien der Capelle S. Brizio im Orvietaner schlagen einen Ton an, der mit dem Ton der divina commedia zu einem wunderbaren Accord verschmilzt — ja, in dem grau in grau gemalten Sockel finden wir sogar eine ganze Reihe von Scenen des Danteschen Gedichtes illustrirt; dazwischen den Raub der Proserpina, Orpheus vor Plutos Thron u. s. w. Von der Decke blicken Chöre von Heiligen (Fiesole und Benozzo Gozzoli haben sie gemalt), aber die Wände erzählen von Todtenauferstehung, Gericht, Himmel, Hölle und vom Antichrist, der am Ende der Tage kommen soll. „Am Ende der Tage? — er ist ja schon da, seht euch doch nur um!“ scheint Meister Luca zu rufen.

Es waren ernste Zeiten! Das 14. und 15. Säculum mußte in kurzen Zwischenräumen eine Pestzeit nach der anderen durchmachen, welche die Menschen decimirte, Pestzeiten, wie die Welt sie seit dem Jahrhundert Justinians und Gregor des Großen nicht gesehen. Der Krieg, von wilden Condottioren unbarmherzig geführt, durchzog die Länder mit Mord, Brand und Plünderung. Stadt stand gegen Stadt, Familie gegen Familie. In den Regentenhäusern Verrath und Mord, Gift und Dolch: beliebte Mittel der „höheren Politik“. Das „Avignoner Exil der Päpste“ die Wirren des Schisma, die scandalöse Entartung des Clerus, die Käuflichkeit der Curie drohten die Grundfesten der Kirche zu untergraben — die Secre-

täre im Vatican, Poggio Bracciolini an der Spitze, konnten lachenden Mundes ihre Kanzleistube als das Bugiale apostolico bezeichnen, andererseits entlarvte hinwiederum einer dieser Secretäre, Lorenzo Valla, die „Schenkung Constantins“, die in Rom ein unantastbar-geheiligtes Fundamentalgesetz bildete, als Lüge. Männer, wie der „schreckliche“ Sixtus IV., der die Nepotenwirthschaft ins Große trieb, wie Innocenz VIII., unter dem Rom zur Mördergrube wurde, aber auch Straflosigkeit für die Mörder um baares Geld zu haben war*), wie Alexander VI. Borgia, stiegen auf den Thron Petri. Vor dem Anstürmen der Türken war das oströmische Kaiserreich zusammengebrochen, ihre Horden drohten der abendländischen Cultur den Untergang. Kein Wunder, wenn die Menschen angstvoll zum Himmel aufblickten, ob nicht schon „Zeichen geschehen an Sonne, Mond und Sternen“.

In solchen Zeitläufen und Stimmungen sind die Malereien der Capelle S. Brizio entstanden. Welche Dämonenscene dieser Sturz der Verdammten! Ein Hornsignal giebt den Dämonen Raum, die wie eine Heerde losgelassener Tiger über die Verlorenen herfallen — ein Packen, Binden, Tragen, Schleifen — es ist fürchterlich! Ein Verdammter stürzt, wie ein fallendes Meteor, häuptlings, rücklings vom Himmel herab; berühmt ist die, nachmals

---

*) Der Vicecamerlengo äußerte (nach Stefano Infessumas Bericht) einmal bei solcher Gelegenheit: „Gott will nicht den Tod des Sünders, sondern vielmehr, daß er zahle und lebe“. Die freche Parodie einer Stelle Ezechiels.

von Michel Angelo frei nachgeahmte Gruppe des Dämons, der ein schönes Weib auf dem Rücken, wie ein Raubvogel mit seiner Beute niederschießt. Die Unselige blickt um Rettung jammernd nach kriegerischen Engeln um, einer zieht in ritterlichem Eifer das Schwert, sein Engelsnachbar aber scheint ihm, schmerzlich bewegt, zu sagen: „Laß' dein Schwert stecken — sie ist nicht zu retten". Das weiß der Satan und grinst zu den himmlischen Jünglingen empor*). Wie anders jenes andere Bild, wo die Geretteten, Seligkeit athmend, von Engeln mit Rosen gekrönt,

*) Aehnlich Gedachtes hat auch schon Orcagna in seinem „Triumph des Todes". Hier hat ein Satan einem Engel ein schönes Weib abgejagt, das er im Triumphe davonträgt und höhnisch nach dem händeringend nachfliegenden Engel zurückblickt. Entschieden humoristisch ist dagegen eine andere Gruppe, wo sich Engel und Satan um die Seele eines wohlbeleibten Dominikaners streiten, oder jene andere, wo ein eben leer vorbeifliegender Engel den Moment benutzt, um einem gleichfalls ohne Seelenfracht vorüberschießenden Satan mit seinem Kreuzstabe zu knuffen, wogegen der geknuffte Satan überrascht und ärgerlich protestirt. Im „jüngsten Gericht" läßt Signorelli, wie später Michel Angelo, nackte Gestalten auftreten, Orcagna stellt dagegen seine auferstandenen Seligen und Verdammten in der Tracht seiner Zeit vor — wodurch er sie nach Rang und Stand scharf charakterisirt, und eben darum wahrhaft ergreifend wirkt. Höchst liebenswürdig ist die Königin, die mit liebevoller, mütterlicher Geberde ihrer jugendlichen naiv-lieblichen Tochter aus dem Grabe heraushilft. Tragisch ist in der Gruppe der Verdammten der Mönch mit dem marmorblassen, marmorkalten Gesicht, der sich, ohne eine Miene zu verziehen, zu einem alten Weibe (wohl die Genossin seiner Verbrechen) wendet, dessen Gesicht die ärgste Verzweiflung verzerrt — man meint ihre heulende Frage an den Mönch zu hören.

mit Harfen- und Lautenschlag begrüßt werden — hier alles innige, wechselseitige Liebe, ewiger Frieden, wie dort auf dem Dämonenbilde trennender Haß, zerfleischender Grimm. Das nächste Wandbild zur Linken ist die „Geschichte des Antichrist". In der Mitte einer zahlreichen Versammlung steht Christus — der wohlbekannte Typus, die wohlbekannte Tracht. Aber nein — was ist das? — diese Augen sehen uns basiliskenhaft an, aus diesen Zügen spricht die ganze Hölle — es ist der Antichrist! Es überläuft uns etwas, wie ein Schauer des Entsetzens — wir heben unwillkürlich die Augen zum Gewölbe, von wo die hochfeierliche Versammlung von Fiesoles Propheten tröstend herabblickt. Den Antichrist als dämonische Parodie des Christustypus zu fassen — welch' kühn-genialer Gedanke! Hinter dem falschen Christus steht Satan und flüstert ihm vertraulich ins Ohr, Antichrist legt mit affektirter Würde die Hand auf die Brust, als wollte er sagen: „ich bin euer Heil!" Zu seinen Füßen liegen Schätze und Kostbarkeiten, dichte Menschengruppen umringen ihn — bewundernd, verehrend — reiche Handelsherren, vornehme Patrizier, auch allerlei harmloses, treuherziges Volk. Da ist ein noch sehr junger Mönch, der mit dem Ausdruck großer geistiger Beschränktheit und zugleich gutmüthiger Gläubigkeit die Hände faltet, und die Augen voll Ehrfurcht und Vertrauen auf den falschen „Gottgesandten" richtet. Verführer und Werber schleichen umher, eine junge Nonne zählt das erhaltene Gold aus einer Hand in die andere, ein schöner Jüngling streckt annehmend die

Hand aus. Daneben Mord und Gewaltthat, ein Mönch liegt da mit gespaltenem Kopfe (vermuthlich hat er ihn vor dem Antichrist nicht beugen wollen). Im Mittelgrunde läuft ein ganzer Mönchsconvent, den Prior an der Spitze, dem Antichrist zu; der admodum venerandus Pater bleibt einen Moment stehen und wendet sich, um mit gehobener Hand die Confratres anzupredigen. — Aus einem Prachtgebäude im edelsten Renaissancestyl werden von rohen Schergen ehrwürdige Greise herausgeschleppt, einer davon knieet, um von Henkers Hand den Todesstreich zu empfangen*). Daneben wirkt Antichrist ein Mirakel — eine Todtenerweckung. Gebückt, wie ein zum Sprung bereiter Panther nahet er, gefolgt von seinen Pseudoaposteln, er hebt mit karikirter Emphase die Hand zum Segen. Aber da fährt aus den Wolken, das Schwert der Strafe zückend, der Strafengel. Er blitzt nieder auf die Anhänger des Antichrist — ein unbeschreibliches Bild von Schrecken, Verwirrung, Angst diese Gruppe — viele stürzen niedergeschmettert zu Boden, die Schaar flieht nach links, in's Nachbarbild hinein**). Hier schüttelt und rüttelt das Erdbeben Tempel und Paläste zusammen, Feuerdämonen sausen durch die Lüfte und blasen Feuerströme nieder zur Erde, welche loh aufbrennt. Die Menschenschaaren fliehen angstvoll, entsetzt, rathlos weiter — sie drängen sich endlich so zu sagen aus dem Bilde heraus

*) Das Prachtgebäude steht nicht in Flammen — die Commune des Antichrist scheint kein Petroleum zu haben!

**) An der Thürwand.

und in unsere Kapelle hinein — ein genialer Gedanke des Künstlers! Gegenüber aber, an der Altarwand, thront der Weltenrichter, der wahre Christus *), in dem das Ganze seinen Anfangs- und seinen Endpunkt findet.

* * *

Giotto, Orcagna, Signorelli bilden mit einander einen mächtigen Dreiklang, die Hand aber, die diesen Dreiklang anschlägt, ist die Hand Dantes **). Von ihm haben diese Maler die großartige ethische Strenge, wie die reiche, in's volle Menschenleben hineingreifende Gestaltungskraft überkommen — wohlgemerkt aber, sie greifen in's volle Menschenleben bei aller Treue des Details (gleich Dante), nicht mit der Hand des Genremalers, sondern des großsinnigen Historikers. Dante ist für ihre Kunst geworden, was Homer für die griechische war; Homer, dessen Geist in den Kunstwerken der Hellenen auch dort lebt, wo letztere nicht Scenen der Ilias oder Odyssee vorstellen.

Ich denke, daß die Zeitgenossen diesen Gemälden (und auch noch den monumentalen Malereien Raphaels und Michel Angelos im Vatican) doch ganz anders gegenüber gestanden haben müssen, als z. B. wir den großen Fresken Kaulbachs im Treppenhause des Berliner Museums. Der moderne Künstler kommt mir hier vor, wie ein ironisch lächelnder Mephisto, der seine bunten Colossalbilder

*) Gemalt von Fiesole.

**) Hätte Lessing diese Malereien gesehen, er würde für seinen Laokoon vielleicht ganz neue Ausblicke gewonnen haben.

aus einer Zauberlaterne an die Wand wirft, um uns zu belehren, es sei eben nichts mit Welt und Leben, und damit wir ja nicht im Zweifel bleiben, verbrämt er sie mit dem parodirenden Fries, dessen Einfälle freilich viel zu gesucht, zu gelehrt und zu wenig naiv sind, um erheiternd wirken zu können. Diese Riesenbilder sind wie Acte des großen Weltdrama, das aber hier schwerlich eine divina commedia heißen kann — es wird uns dabei vielmehr zu Muthe, als sei dieses Drama eben nur ein inhaltloses, leeres Spectakelstück, und die Menschheit

„ein armer Komödiant, der stampft und knirscht
Sein Stündchen auf der Bühn', und dann nicht mehr
Vernommen wird". —

Giotto, Orcagna und Signorelli wollen uns versichern, das Stück habe einen fünften Act, und zwar einen sehr ernsten, ohne den alles Frühere Posse wäre, „ein Märchen, erzählt von einem Thoren, voll Klang und Wuth, das nichts bedeutet". Wenn aber Signorelli den Antichrist jetzt zu malen hätte, was wir da wohl für Gestalten zu sehen bekämen?

XVII.

Von der Holbein-Ausstellung in Dresden. 1871.

I.

Man wird sich wol der Stelle aus Goethe's italienischer Reise erinnern, wie nach seiner Ankunft in Rom „der belvederische Apoll, die sixtinische Capelle und einige colossale Köpfe“ sein Interesse in einem Maße erregen, daß er daneben „nichts Anderes hört und sieht“. So ungefähr geht es in diesem Augenblick mir und vielleicht auch manch anderem Kunstfreund, der zur Holbein-Ausstellung nach Dresden gepilgert, mit Meister Hanns Holbein oder vielmehr mit dem ganzen Sternbild am Kunsthimmel, welches wir als die Familie der Holbein zu bezeichnen pflegen: Hanns Holbein Vater und Sohn, Sigismund Holbein, des älteren Hanns Bruder, und die Brüder des jüngeren Hanns, Ambrosius und Bruno — denn der „Großvater Hanns Holbein“, welcher vorzüglich durch Ernst Förster in der Kunstgeschichte Aufnahme gefunden hatte und darin eine Zeitlang herumspukte, dessen Existenz in neuerer Zeit sogar mit Hülfe von Fälschungen beglaubig

werden wollte, ist von der gründlichen und gewissenhaften Forschung eines E. His, Woltmann u. s. w. in das Reich der Fabeln verwiesen worden. Der jüngere Hanns Holbein bleibt in diesem Sternbild allerdings der größte und hellste Stern, aber auch Hanns der Aeltere, den man bisher beinahe nur als den Vater seines Sohnes hat schätzen mögen und der sich gefallen lassen mußte, zu den „allzu kindlichen Anfängern deutscher Kunst“ rangirt zu werden, beginnt gewaltig zu wachsen und steht als ganzer Mann, als großer Meister da, besonders seit manches Meisterwerk, welches bisher als Arbeit des Sohnes gegolten hatte, von der neueren Kritik für den Vater in Anspruch genommen wird.

Es ist zuweilen, als lägen gewisse geistige Strömungen in der Luft, als öffne sich für Dinge, die jahrhundertelang vor den Augen aller Welt dagestanden, erst jetzt das rechte Verständniß. So ist es auch mit den Holbeins, welchen sich die längst verdiente Liebe und Aufmerksamkeit erst in unseren Tagen nach vollem Verdienst zuwendet. Das Signal dazu gab Alfred Woltmann mit den zwei Bänden seines ausgezeichneten Werkes: „Holbein und seine Zeit“; die „Holbein-Forschungen“ von Eduard His, Wilhelm Schmidt, Fechner und Anderen schlossen sich an, die Baseler Archive öffneten sich, die englischen Documente gewährten Nachweisungen, durch welche vielfältige bisherige Conjecturen und Hypothesen überflüssig oder auch völlig widerlegt wurden; und da die Dresdener Ausstellung vielfach anregend wirken muß, manches Räthsel löst, aber

auch manches Räthsel knüpft und Controversen ein weites Feld geöffnet hat, so dürfte sich die Zahl der bezüglichen Monographien bald vermehren und wir vielleicht bald von einer Holbein-Literatur sprechen können, wie wir von einer Goethe-Literatur sprechen.

Der Gedanke, die Werke eines und desselben Künstlers in einer Ausstellung möglichst vollzählig zur Anschauung zu bringen, ist ohne Zweifel ein glücklicher, und diese Holbein-, diese Dürer- und Schwind-Ausstellungen gehören ohneweiters zu den erfreulichen Zeichen unserer Zeit. Es ist eine mühsame und kaum je zu einem ganz genügenden Resultate führende Arbeit, sich den Begriff dieses oder jenes Künstlers aus zwanzig Galerien oder Kirchen in ebenso vielen, weit auseinander liegenden Städten zusammensuchen zu müssen. Wie viele z. B. formuliren sich ihre Vorstellungen von Rafael Sanzio allein nach der Dresdener Madonna, in welcher allerdings der ganze Rafael, das heißt, die Summe seines Fühlens, Denkens und Könnens, die aber nichts weniger als der ganze Rafael ist, wie Jeder einsehen wird, der in die Säle des Vaticans tritt, oder der sich die Mühe nimmt, an seinen Tafelbildern von der Madrider Galerie an bis hinauf zur Eremitage in Petersburg den Gang oder Flug dieses außerordentlichen Geistes zu verfolgen. Die Opera omnia eines Künstlers in ein Ausstellungslokal wie in ein Thal Josaphat zusammenzurufen, wird allerdings kaum irgend möglich sein. Ganz abgesehen von nicht transportabeln Wandmalereien, haben Zeit und Zufall und auch

wol — Restauratoren unter den Werken oft übel gewirthschaftet. Manches ist verschollen, Manches wol gar zu Grunde gegangen, und selbst rücksichtlich des Vorhandenen möchten Galerie-Verwaltungen und Privatbesitzer oft genug Bedenken tragen, ihre Kunstschätze den möglichen Gefahren eines Transportes auszusetzen. So sind es für die Dresdener Holbein-Ausstellung recht empfindliche Lücken, daß z. B. Basel mit den Kostbarkeiten seines Holbein-Saales zurückgehalten, daß der Münchener Sebastians-Altar so gut fehlt, wie die „Taufe Pauli" (oder eigentlich die Bilder der römischen Basiliken) aus Augsburg — und wer das Kunstwunder, das Bild des Goldarbeiters Morett (aus der Dresdener Galerie) und daneben das Porträt des Georg Ghyse (Berlin) erblickt, der fühlt lebhaft, wie als „Dritte im Bunde" die Jane Seymour des Wiener Belvedere, die auch eines der wunderwürdigsten Bilder des Meisters ist, neben jene zwei anderen hingehören würde. Photographien leisten Ersatz — freilich aber, was für einen! Die Königin von England hat dagegen durch eine Sendung unvergleichlicher Gemälde und Handzeichnungen eine Liberalität bewiesen, die gar nicht genug anerkannt werden kann, und die durch die Municifenz der Frau Prinzessin Karl von Hessen und bei Rhein möglich gewordene unmittelbare Vergleichung der Darmstädter „Madonna des Bürgermeisters Meyer" mit dem Dresdener berühmten gleichen Gemälde gibt allein schon der Ausstellung das allerhöchste Interesse. Auch Herr Suermondt in Aachen hat zwei herrliche Bildnisse gesendet — der

Kunstfreund und Sammler, den einer meiner kunstliebenden Bekannten l'insurmontable nennt und dessen Sammlung das in seiner Art einzige Verdienst hat, fast durchweg aus wahren Kunstjuwelen zu bestehen und sich daher auf eine mäßige Anzahl von Werken zu beschränken, während sonst Sammler erschrecklich weite Arme zu haben pflegen, mit denen sie wahllos zusammenraffen, was ihnen eben vorkommt. Ausgezeichnete und zahlreiche Beiträge brachten Berlin, Prag, Nürnberg, die Albertina in Wien und Andere. Der „Brunnen des Lebens" aus Lissabon hat sich nur als Photographie eingefunden, aber auch diese genügt, um sofort zu erkennen, daß man es gar nicht mit Holbein, sondern mit einem niederländischen Meister zu thun hat, ich denke mit Michael Coxcie, der als „Miguel de Malino" auf der iberischen Halbinsel wol bekannt ist. Es möge hier, um die Sache ein- für allemal zu erledigen, die allgemeine Bemerkung eine Stelle finden, daß die Veranstalter der Ausstellung gegenüber der Gefälligkeit der herleihenden Besitzer sich vielleicht zu delicat und rücksichtsvoll benommen haben, und manches ihnen als „Holbein" eingesendete Kunstwerk als solchen passiren ließen, obschon sie gewiß vollkommen einsahen, es sei keiner. So ist ein (ganz gutes) Gemälde aus Prag, eine Frau mit einem kleinen Mädchen darstellend, Alles in der Welt, nur kein Holbein, sondern wie fast zweifellos angenommen werden kann, ein Nicolaus Lucidel. Zwei herrliche Zeichnungen, Entwürfe zu Flügeln eines Altars (aus dem Leipziger Museum), lassen in ihren zahlreichen Figürchen, insbesondere in den lieblichen jugend-

lichen weiblichen Heiligen, einen dem Martin Schongauer vielfach verwandten Meister schwerlich und so wenig verkennen, als ein größeres Gemälde „der Delphischen und Cimmerischen Sibylle und des Propheten Jeremias" einen älteren, ziemlich mittelmäßigen Niederländer. Ein trefflich gemalter Männerkopf (aus Weimar) dürfte eher ein Werk Christoph Amberger's, und auch das vortreffliche, lebensvolle Bildniß des Londoner Bischofs John Stokesley dürfte vielleicht als niederländisches Bild anzusprechen sein. Diese und einige wenige andere problematische Werke kommen natürlich gegen die überaus große Menge des zweifellos Echten, Beglaubigten gar nicht weiter in Betrachtung. Freilich wird gerade bei einem der berühmtesten Bilder die Echtheitsfrage mit einer leidenschaftlichen Erregung — nicht bloß der Künstler und Kenner, sondern auch des Publicums — verhandelt, welche in Erstaunen setzen muß, wenn man diese Dispute als bescheidener Zuhörer an sich vorüberbrausen läßt. Es ist das Darmstädter und das Dresdener Madonnenbild, welche den Besuchern der Ausstellung die Milch der frommen Denkart in gährend Drachengift verwandelt haben. Jedes hat seine begeisterten Anhänger, immer stehen dichtgedrängte Gruppen davor, perorirend, demonstrirend, gesticulirend, und zuweilen fehlt nicht viel zur berühmten Finalscene des zweiten Actes von Wagner's „Meistersingern." Sogar ein aufliegendes Fremdenbuch enthält schriftliche, aber nicht minder hitzige Expectorationen über den Gegenstand des Streites, wo man z. B. lesen kann: „Von acht jungen Damen" (schade, daß es nicht um

eine mehr war, sie hätten dann so schön an die Musen erinnert) „sprechen sich alle entschieden für das Darmstädter Gemälde aus, während sechs davon die Dresdener Madonna der Darmstädter vorziehen." Wenn sich acht junge Damen für eine Sache entschieden aussprechen, so ist sie natürlich endgiltig erledigt, und wir Andern haben nicht weiter dareinzureden. — „Man überlasse den Gegenstand doch den Fachmännern!" meint ein Zweiter. — „Könnten denn nicht beide Bilder von Holbein sein?" fügt bescheiden ein Dritter hinzu. Einer schreibt den berühmten achtfüßigen Hexameter der Münchener Arcaden nebst Pentameter hin, in dem es heißt, Florenz ermangle just dessen, was Rom hat, und umgekehrt Rom dessen, was Florenz besitzt — „wäret ihr beide vereint, wär's für die Erde zu schön". Und das ist entschieden der geistreichste Einfall unter all den Schreibereien, denn offenbar meint der Citirende nicht Rom und Florenz, sondern die beiden Gemälde, auf die er das Distichon des Königs Ludwig in der That treffend anwendete.

Nicht wenige, und zwar achtbare Stimmen wollen die Dresdener Madonna (die bisher als bewundertes Juwel der Dresdener Galerie dastand!) „ganz verwerfen", sie „als mittelmäßige Copie passiren lassen". Die Sache mag endlich geschlichtet und ausgetragen werden wie sie will, für das Dresdener Bild ist und bleibt sie ein Unglück. Denn ein Mädchen, an dessen Tugend, und ein Kunstwerk, an dessen Echtheit die Welt auch nur gezweifelt hat, ist verloren, und sei sie die Lucretia in eigener Person und

es ein eigenhändiger, unretouchirter Rafael aus der römischen Zeit. Dem armen Dresdener „Holbein" wird sich hinfort in allen Neu-Auflagen Bädeker's ein eingeklammertes Fragezeichen (?) anhängen, wie sich den Orcagnas im Pisaner Campo santo, seit Crowe und Cavalcaselle mit vielen Worten und wenig Geist darüber geschrieben, in den Reisebüchern der gleiche gekrümmte Dubitationsschwanz untrennbar angehängt. Wie die beiden Bilder da neben einander stehen, zeigt freilich jedes eine andere Zusammenstimmung, aber in sich ist für jedes davon diese Zusammenstimmung harmonisch; musikalisch zu sprechen geht das Darmstädter Bild gleichsam aus B-dur, das Dresdener aus E-dur. Wer letzteres deßwegen „hart und grell" finden will, mit dem wollen wir nicht weiter rechten — es gab einmal, wie man sagt, einen Edelmann, der, wenn man E-dur anschlug, jedesmal Anfälle von Zipperlein bekam; über Idiosynkrasien dieser Art hört aller Streit auf. Daß die Art Colorit, wie sie das Dresdener Bild zeigt, dem Meister Holbein nichts weniger als fremd war, davon gibt selbst die Ausstellung genügende Proben. Zum Theil mag an dem Tone des Darmstädter Bildes — er ist warm goldig — die Zeit ihren Antheil haben. Julius Hübner deckte neulich einen Theil des Dresdener Bildes mit einem durchscheinenden gelben Blatte zu, und siehe da, es wurde dem Darmstädter zum Verwechseln ähnlich. Ich überlasse es den „Kennern", zollweise nach Pinselstrichen und kleinerem Detailkram herumzukriechen, und bemerke im Ganzen und Großen Folgendes: die Dresdener

Madonna enthält in der Hauptfigur Züge und sehr wesentliche Verbesserungen, die kein Copist gewagt, ja die er nicht einmal gedacht haben würde, und die gerade deßwegen den Meister verrathen, weil sie Kleinigkeiten scheinen und doch so äußerst wichtig sind. Das Hinaufrücken der Muschelnische, das den Figuren in so erfreulicher Weise Raum und Luft schafft, und kraft dessen der ausgestreckte Arm des Christkindes, in welchen im Darmstädter Bild die Linien der Muschelriefelung nicht eben schön einschneiden, in das einfache Architrav herabgerückt erscheint, die besser eingeordneten Füßchen des Kindes, das glücklichere Verhältniß des Kopfes und Halses Maria's im Dresdener Gemälde, dem gegenüber die andere etwas kurzhalsig und großköpfig erscheint, das dunklere Gewand jener, welches die Carnation des Gesichtes und Halses wahrhaft leuchtend macht (der Gürtel mußte deßwegen ein anderes, brennenderes Roth erhalten), die sternenklar blickenden, himmeltiefen Augen der Dresdenerin, neben denen der Blick der anderen fast stumpf erscheint, die bessere Anordnung der unteren Gruppe, bei welcher Vater Meyer im Dresdener Bilde von der Console über seinem Haupte nicht mehr wie im Darmstädter gequetscht wird, dafür aber auch nicht mehr mit dem ganzen Gewichte eines Vaters und Bürgermeisters auf dem Rücken seines Sohnes liegt — das Alles sind Züge, welche die Hand des Meisters verrathen. Wer wäre wol im Stande gewesen, Holbein das Pensum so zu corrigiren!? Dazu sind die Meyers im Dresdener Bilde ihren Originalen, wie sie Holbein als Studienköpfe

gezeichnet hat, unbedingt ähnlicher als im Darmstädter Bilde, wo Holbein insbesondere die unschöne Jungfer Anna entschieden idealisirt hat. Die Meyers auf dem Darmstädter Bilde sind ohne Frage besser gemalt als auf dem Dresdener. Holbein war ein Genie — wie alle Genies machte er eine gemachte Arbeit, wenn sie nicht etwas besonders Interessantes bot, nicht gerne zum zweitenmale. Als das Duplicat (von wem?) bestellt wurde — etwa nach Holbeins Rückkehr von seiner ersten englischen Reise, wendete er sein Interesse nur der Hauptfigur zu; die ehrbare Philister-Familie nochmals mit gleicher Liebe und Wärme zu malen, wie das erstemal, das hieß ihm zu viel zumuthen. Hier mußte wol ein Gehilfe heran. Aber auch hier griff des Meisters Hand immerfort ein, leitete, besserte, retouchirte. Als man die Echtheit des Mozart'schen Requiems bezweifelte (bei dem für den Kenner kein Zweifel sein kann, wo Süßmeyer's ungefüge Hand plump übermalt und ungeschickt dareingemalt hat, der Kern aber echtester Mozart ist und bleibt), meinte Jemand: „Nun, wenn Mozart das Requiem nicht componirt hat, so war derjenige, der es componirt hat, Mozart!" Ich möchte das gleiche sinnreiche Paradoxon auf das Dresdener Bild anwenden. Wir sind curiose Leute! Statt Gott zu danken, daß wir ein so großes Meisterwerk zweimal besitzen, sind wir eifrig bemüht, eins mit dem andern schlecht zu machen.

Einen äußerst interessanten Fund dankt die Ausstellung dem biederen Professor Vögelin aus Zürich. Jenen

humoristisch bemalten Tisch, dessen Sandrart und Patin erwähnen, hat Vögelin in höchst verwahrlostem Zustande in der Rumpelkammer der Züricher Bibliothek aufgefunden. Es ist jene Darstellung des St. Niemand (St. Nemo), der in Haushaltungen jährlich so viel an Schüsseln, Tellern, Gläsern u. s. w. zerbricht. Die Darstellung ist mit guter Laune leicht und geistreich hingemalt. Man kann den armen St. Niemand, der verzweifelnd dasitzt, da er alles im Hause Beschädigte und Zerbrochene verantworten soll, nicht ansehen, ohne sich heiter angeregt zu finden. Die zahllosen Figürchen, womit die Platte bemalt ist, enthalten eine Menge witziger Einfälle. Leider ist die Platte vielfach zerkratzt, abgerieben und beschädigt.

Die köstlich improvisirten, drolligen Randzeichnungen zum Encomium moriae von Erasmus betrachten wir mit um so größerem Antheil, als diese berühmte Satyre in Paris eine neue Auflage mit Holbein's Illustrationen erleben soll, an welcher sich ja schon der berühmte Verfasser jenes Büchleins so innig ergötzte.

Die Perlen der Ausstellung bleiben die Arbeiten Holbeins aus seiner Londoner Zeit. Man wird für diese, ich möchte sagen h i n g e s c h r i e b e n e n Bildnisse, in wenigen festen Crayon-Contouren, allenfalls mit Rothstift u. s. w. in einer fast unbegreiflichen Weise modellirt, kaum ein Wort des Lobes finden, das genügte, um ihr Verdienst auszudrücken. Der greise Kopf des Vaters des berühmten Thomas Morus, Erzbischof Warham u. s. w. sind Meisterwerke allerersten Ranges. Man fragt endlich gar

nicht, wer dieser Lord, jene Lady war, wie sie hießen, sie stehen da vor uns auf dem Papier, und wir wissen, „sie sind ewig, denn sie sind.“ Diese unvergleichliche Serie gehört der Bibliothek von Windsor-Castle. Aus derselben Bibliothek stammt eine Miniatur, Grau in Grau: „Salomo und die Königin von Saba“ — eine Schöpfung, welche in staunenswerther Weise die geistige Verwandtschaft Holbein's mit Rafael Sanzio erkennen läßt — hier reichen sich beide Meister die Hand.

Das ist nun Holbein! Wie sehr hat sein braver Vater, der auch ein großer Künstler war,*) Recht, wenn er in dem Bilde „Die Taufe Pauli“, wo er sich selbst und seine Knaben, Bruno und Hanns, als Nebenfiguren anbringt, auf sein Hännschen bedeutungsvoll mit dem Finger deutet. Es ist ganz die Uebersetzung des Wortes Mozart's vom jungen Beethoven: „Auf den da gebt Acht, der wird euch einmal etwas erzählen!“

Da ist nun Holbein's Bildniß! Ein Kopf aus dem ein, ich möchte sagen königlicher Genius spricht. Armer Hanns! Da sie nicht leugnen können, daß du als Künstler Einiges geleistet, so wollen sie dich wenigstens als Bruder Liederlich hinstellen, damit wir dich ja nicht zu sehr achten, gerade wie deinen Geistesverwandten Mozart. Nun, Mozart hat seinen Otto Jahn gefunden und du deinen Woltmann und His. Ich weiß nicht, ob man im Jenseits noch Jean Paul liest (vielleicht die Seelen im Fegefeuer),

*) Auch Onkel Sigmund's sei hier in Ehren gedacht. Seine kleine Madonna aus Nürnberg ist ein Juwel!

aber was muß unser Hanns denken, wenn er sich aus der himmlischen Leih- und Central-Bibliothek etwa einen Band Jean Paul ausborgt und darin liest, wie er ein Haus bemalt und seine Beine an die Wand gepinselt, als sitze und arbeite er oben, während doch „der Rumpf im Wirthshause saß und entsetzlich soff" (sic!). Jean Paul macht dich, mein guter Hanns, zum wüsten Trunkenbolde, blos um eine Anekdote in seiner unmöglichen Manier erzählen zu können. Aber freilich, ich glaube, Jean Paul wäre im Stande gewesen, seinen eigenen Vater an den Schandpfahl zu stellen, wenn es ihm nur Gelegenheit gegeben hätte, einige seiner guten oder schlechten Citate, Anspielungen, Einfälle, kurz seinen beliebten polyhistorischen Raritätenkasten auskramen zu können. Ebenso schön ist die schon mehr lamentable und sentimentale Geschichte, wie Holbein, der „entsetzlich gesoffen", heimkommend seine Frau mit ganz verweinten, gerötheten Augen antrifft, und sie, bereuend, sich selbst zur Buße und Mahnung abmalte. Auch davon wissen so oberflächliche Leute, wie dieser Woltmann, dieser His u. s. w. kein Wort! Ich wollte aber, alle die Anekdotenschmiede und Legendenfabler müßten, auch zur Buße und Mahnung, vor das edle hoheitsvolle Gesicht unseres Hanns hintreten! Er kann ruhig sein — er steht auf der Höhe, wo Rafael und Leonardo da Vinci stehen, und an dieser Höhe wäscht und unterwäscht der Zeitenstrom vergebens, und das Geschwätz der Anekdotenschreiber und Legendenfabler tönt nicht bis hinauf!

II.

Der Madonnenstreit hat am Ende der ganzen Holbein-Ausstellung beinahe den Charakter gegeben, als habe ihr einziger und ausschließlicher Zweck darin bestanden, das Dresdener und das Darmstädter Bild zur Entscheidung der „Echtheitsfrage" neben einander rücken zu können, und alles Andere sei eben nur Beigabe. Das Publicum wenigstens nahm die Sache völlig in diesem Sinne. Während man das unvergleichlich herrliche Bildniß des Herzogs von Norfolk, die unschätzbaren Studienköpfe zu dem Familienbilde des Kanzlers Morus und anderes Köstlichste jederzeit mit aller Bequemlichkeit beschauen onnte, war zu den beiden Madonnen kaum ein Zutritt, so drängten sich dort die Beschauer, die dann auch zugleich eine recht hübsche Ecclesia militans vorstellen konnten. Und dann trat wohl dieser, jener aus der dichtgedrängten Gruppe, ging an das Tischchen, wo das Buch des Gerichtes, in dem sich die vox populi expectoriren durfte, aufgeschlagen war, schrieb und entfernte sich. Dieses Buch mit seinen Verdicten verdient allerdings gelegentlich einmal einem neuen Aristophanes als „schätzbares Material" übergeben zu werden, wenn er Lust verspüren sollte, den modernen Demos zu schildern. Wie wenig aber Papa Demos darüber orientirt war, um was es sich eigentlich handle, beweist der Umstand, daß augenscheinlich die Allermeisten von der falschen Voraussetzung ausgingen, es gelte

zu entscheiden, welches Bild das „echte" und „folglich" das andere unecht, unterschoben und werthlos sei. Daß große Meister ihre Meisterwerke nicht eben selten wiederholten, scheint den Meisten unbekannt gewesen zu sein, obwohl gerade Dresden ein auffallendes Beispiel an den berühmten „Söhnen des Rubens" besitzt, welche sich in einem früheren (und sogar besserem) Exemplar in der Galerie Lichtenstein zu Wien finden. Da las man denn Dinge, wie etwa: „Unbedingt für das Darmstädter Bild! Hinze aus Glauchau." — „Mit Herrn Hinzes wohlbegründeter Ansicht ganz einverstanden! Kunze aus Schkeuditz" — und so weiter. Jemand hat sich gar zu einem Satyrikon in bedenklich holperigen Hexametern emporgeschwungen, — Unhöflichkeiten werden nicht besser, wenn sie auf sechs Füßen einherstelzen. Ein Anderer meint kurz und nachdrücklich: „Das Dresdener Bild ist eine verbalhornte Copie". Wenn man an einem Kunstwerk mit ungewaschenen Händen herumtastet und es bei dieser Operation beschmutzt, so hat man dann freilich Anlaß, zu schreien: es habe Flecken. Man soll und muß die Ansicht eines jeden Gebildeten und Verständigen achten, wie sich gebührt, aber es hat etwas Beleidigendes, Gevatter Schneider und Handschuhmacher mit der Miene der Infallibilität über hohe Kunstwerke (wie dann am Ende doch beide Bilder sind, mag sie gemalt haben, wer da will) zu Gericht sitzen zu sehen! Jeder Tag brachte neu vollgeschriebene Blätter. ,,Sapete che è come quando si spazza, con riverenza parlando, la casa; il mucchio ingrossa, quanto

più si va avanti" meint der Mailänder Kaufmann in den Promessi sposi.

Freilich aber wenn Männer, wie Woltmann, E. His, Lützow, Zahn und andere ihre Argumente darlegen, warum sie das Dresdener Bild für „ein Werk halten, an dessen Ausführung Holbein keinen Antheil mehr gehabt", so ist alle Ursache vorhanden, diese Auseinandersetzungen mit der achtungsvollsten Aufmerksamkeit anzuhören; obwol ich endlich doch des Glaubens bin, es sei aber keine mit Anathem und Feuertod zu bestrafende Ketzerei, wenn man diesen Argumenten nicht sofort unbedingt beifällt, sondern die endlich auch gewichtig genug in die Wagschale fallenden Gegengründe der Erwägung werth achtet. Einige der Herren haben seitdem ihre Meinung von der Sache im Druck veröffentlicht. Durch Klarheit, Bestimmtheit, ernsten, der Sache würdigen Ton, zeichnet sich besonders ein Aufsatz in den „Basler Nachrichten" *) aus, der mit E. H. chiffrirt ist, was doch wohl „Eduard His" bedeuten wird. Seitdem haben sich aber auch viele der tüchtigsten deutschen Maler, also Männer, welche insbesondere den wichtigen Punkt der technischen Behandlung völlig zu beurtheilen wissen, für die Echtheit des Dresdener Bildes ausgesprochen, ohne dem Darmstädter Gemälde zu bestreiten, daß es das ältere und gleichfalls Holbein'sches, obschon von Retouchen stellenweise arg mitgenommenes Original sei.

---

*) Nr. 217 und 218 vom 13. und 14. September 1871.

Den Dresdenern aber jagte die ganze Geschichte einen wahren Todesschrecken ein. Ein lustiger Kopf neckte sie mit dem blinden Lärm: eine Brochure von einem gewissen Pecorone, die in Florenz erschienen sei, bestreite die Echtheit der Sixtinischen Madonna, deren Original sich in Piacenza noch zur Stunde befinde. In der Angst übersahen sie die sehr bedenkliche Bedeutung des Namens „Pecorone", und auch außerhalb Dresdens kann man schon die verwunderte, wohl gar schadenfrohe Frage hören, „nun, die Sixtinische Madonna soll ja auch unecht sein!" Am zweckmäßigsten ist es, auf solche Fragen einfach zu antworten: daß nunmehr auch der Zinsgroschen Tizians und die Magdalena Coreggios als „verbalhornte" Copien erkannt worden, und nachdem eigentlich die ganze einst so sehr bewunderte Galerie in Dresden aus „verbalhornten" Copien besteht, werde sie um ein Billiges an den alten Bildertrödler hintangegeben werden, der in Rom an der Straßenecke der Via della propaganda seine Schinken feil hält.

Sollte es aber nicht an der Zeit sein, z. B. die berühmte Madonna des Murillos aus dem Palast Pitti, und ihr, mit einigen Abänderungen wiederholtes (also „verbalhorntes") Gegenbild im Palast Corsini zu Rom, die Berliner und Wiener Io des Coreggio u. a. m. neben einander auszustellen, um durch die „Stimme des Publicums" die „Echtheitsfrage" entscheiden zu lassen?

Ich meine aber, daß jedes wirkliche Original ein Etwas hat, was auch die trefflichste Copie nicht wieder-

bringt. Ein recht auffallendes Beispiel bietet gerade die Dresdener Galerie. War nicht Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy, ein Maler, welcher, so wie man jenen Giottisten Stefano scimia della natura nannte, verdient hätte, „scimia de varj pittori" zu heißen? Konnte und durfte er nicht wie der Affe in Lessings Fabel fragen: „nenne mir ein Thier, welches so geschickt ist, daß ich es nicht nachzuahmen wüßte?" (worauf man ihm freilich hätte dieselbe Antwort geben mögen, die bei Lessing jener ruhmredige Tausendkünstler erhält). Und nun halte man Dietrichs „Magdalena nach Coreggio" neben das Original. — Oder man sehe Flaminio Torres Copie des Zinsgroschens neben dem Bilde Tizians an! Diesen Hauch und Duft der Originalität glaube ich an dem Dresdener Holbein'schen Bilde gar wohl zu spüren. Der Beurtheiler in den „Basler Nachrichten" gesteht selbst, daß ungeachtet das Dresdener Bild Holbein d. j. abgesprochen werden müsse, dennoch „der Kopf der Madonna und das Köpfchen des in ihren Armen ruhenden Kindes als Räthsel bestehen; denn nicht nur sind dieselben ausdrucksvoller als auf dem Darmstädter Bilde, sondern erstere verräth auch mehr die Holbein'sche Eigenthümlichkeit, namentlich einen gewissen Liebreiz, welcher den weiblichen Bildern des Meisters aus dieser Periode (die Lais, Venus) eigen ist." Dieses Geständniß acceptiren wir mit Dank. Also an der wichtigsten Stelle des Ganzen, im Kopfe Marias und des Kindes, spricht sich „Holbeins Eigenthümlichkeit" entschieden aus

— und es dürfte kaum gleich wichtig sein, wenn Nebendinge, wie die Stickerei am Kleide der Jungfrau Anna Meyer, nachmals verehelichten Irmy, und anderes ähnliche geringer und flüchtiger ist, als auf dem Darmstädter Exemplar, wenn der Goldärmel auf dem einen Bilde Muschelgold, auf dem anderen aber Blattgold ist u. s. w. Ich erblicke gerade darin, daß Holbein jetzt nicht mehr nach Art der Niederländer und Deutschen so viel Gewicht auf das minutiöse Detail der Nebendinge legte, desto mehr Gewicht aber auf die Hauptsache, auf Größe des Styls, Gruppirung, Linienführung, Ausdruck, wodurch er sich den größten Meistern der goldenen Kunstzeit Italiens entschieden verwandt zeigt, — gerade darin erblicke ich den Beweis, wie der Meister je länger er schuf auch geistig wuchs, an Freiheit und Großheit zunahm. Wer letzteres überhaupt in Abrede stellen wollte, möge nur die Bildnisse (Gemälde und Handzeichnungen) aus Holbeins englischer Zeit mit seinen früheren vergleichen. Jener „Liebreiz", wie er sich in dem Kopfe des von Holbein zur Lais und Venus verwertheten Fräuleins von Offenburg ausspricht, ist so eigen, so charakteristisch (mag der Kopf auch etwas „Leonardeskes" haben), daß es geradehin ein Mirakel wäre, wenn ein Copist, der das schöne Fräulein von Offenburg schwerlich je mit Augen gesehen, gerade d i e s e n indefinibeln Zauber so völlig getroffen haben sollte. Es will mir sogar scheinen, als sei nicht Portraitähnlichkeit, wohl aber Aehnlichkeit des Typus mit der Offenburgerin da. Wir wollen uns die Dresdener Maria, dieses schönste Ideal

der deutschen Frau, nicht durch den Gedanken verderben lassen, daß vielleicht die äußere Bildung eines schönen Weibes *) das Motiv gegeben, welches als sittenlos verrufen war, und dem der Meister durch seine, auf Goldstücke bedeutungsvoll hinweisende Lais ein unzweideutiges Unehren-Denkmal gestiftet. Denn das Angesicht eines schönen Weibes ist an sich genommen eben nur ein weißes Blatt, auf welches dann der Himmel oder der Satan ihre Signatur schreiben können. Holbein macht die an sich wunderschönen Züge seiner Maria zum vollen Abglanz des Himmels — gerade wie Raphael in seiner Sixtina den römischen Frauentypus zu einer Größe, Schönheit und Heiligkeit veredelt hat, welche wir als wahres Wunder mit einer Empfindung anstaunen, die man wohl Andacht nennen kann. Meint doch Carus von den drei Perlen der Dresdener Galerie, „daß man den großen Ur-Dreiklang aller göttlichen Offenbarung der Welt, d. h. den Dreiklang von Liebe, Schönheit und Wahrheit, in jenen drei wunderbaren Kunstoffenbarungen gar wohl nachweisen könnte, so daß, wenn in Raphaels Madonna uns das höchste Schöne sichtbar wird, in Tizians Christus der Ausdruck der Wahrheit leuchtend hervortritt, in Holbeins Madonna aber die „vollkommene Liebe“ **)“. Und weiter-

*) Aus Fechners kleiner Schrift habe ich, nachdem obige Zeilen schon geschrieben waren, entnommen, daß die Vermuthung, hier habe die Offenburgerin als Modell gedient, auch schon anderweitig ausgesprochen worden. Fechner selbst theilt sie nicht.

**) C. G. Carus, Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdener Galerie, S. 62.

hin: „wende ich mich zum Bilde Holbeins, so können die Gedanken immerfort hinauf- und hinabsteigen zwischen Antlitz und Hand, und immer wird ihnen in Beiden zugleich die rein psychische Individualität und die eigene Liebesverklärung nur um so mehr klar werden; ist doch auch offenbar in der Physiognomie des ganzen Baues, dieser Hände und dieses Gesichts so viel Verwandtes!“ Unser Basler Freund fährt fort: „Beim Darmstädter Bild hingegen fragt man sich, wie es überhaupt möglich sei, daß Holbein, dessen Contour stets so präcis und charakteristisch ist, dieses flaue und nichts sagende Madonnenantlitz gemalt haben konnte“. Der Kopf, heißt es weiter, sei durch Uebermalung sehr entstellt: „Der Restaurator glaubte wohl durch leise Verschiebung der Contouren, durch Nachhilfe in den Schatten den echt deutschen Madonnenkopf, dessen Verständniß der Zeit, in welcher er lebte, ohne Zweifel abhanden gekommen war, den ihm vorschwebenden (?) italienisirenden Madonnentypus nähern zu müssen, und so sehen wir auf einem sonst durchgehend echt Holbein'schen Bilde eine Hauptfigur, welche uns so sehr unholbeinisch anblickt und mit der Dresdener Copie durchaus keine Aehnlichkeit hat.“ Es so weit zu bringen, daß jede Aehnlichkeit verwischt wird, das wäre wohl der allerentschlossenste Ueberpinsler kaum im Stande, und der wahre Grund ist, wie ich meine, daß dem Meister Holbein, als er die „Dresdener Copie“ malte, für seine Madonna ein anderes Ideal vorschwebte. Wenn unser Berichterstatter von der Darmstädter Madonna

ausruft: „Wie herrlich muß diese Madonna in jener ursprünglichen Reinheit gewesen sein" — so können wir seine Begeisterung mindestens so lange nicht theilen, als uns nicht statt bloßer Vermuthungen etwas Bestimmtes geboten wird — denn das Argument, wenn „die eigentliche Intention des Malers schon durch das Medium eines geschickten Copisten überliefert", so wirke, so müsse das Original ganz unglaublich herrlich gewesen sein, ist jene Sünde wider die Logik in einer Beweisführung, das erst noch zu Beweisende als schon bewiesen vorauszusetzen, und daraus ad probandam thesin weiter zu argumentiren.

Dieser gewissenlose Restaurator des Darmstädter Bildes ist überhaupt ein herrlicher Sündenbock und Prügelknabe. Weisen wir darauf hin, daß „die Portraitköpfe der Familie Meyer auf dem Dresdener Bilde den gezeichneten Studienköpfen von Holbeins Hand ähnlicher sind, als auf dem Darmstädter", so hat es schon wieder dieser Restaurator auf dem Gewissen. Wenigstens muß man uns aber, wenn wir den „Restaurator" gelten lassen, billiger Weise auch unsern „Gehilfen" für das Dresdener Bild zugeben (vielleicht gar mehrere!), wobei wir uns auf die alte Praxis der alten Malerwerkstätten, welche damals noch nicht Studio oder Atelier hießen, und wo die Gesellen tüchtig mit Hand anlegten, berufen können. Wie herrlich, kühn und frei ist z. B. die Modellirung des Goldärmels auf dem Darmstädter Bild, wie geistreich sind diese braunen Striche gezogen! Auf dem Dresdener Bild erscheinen

sie daneben völlig ängstlich, zudem zarter und so zart, daß sie stellenweise kaum sichtbar werden. Ich meine nun, daß Holbein derlei Nebendinge, deren nochmalige Ausführung ihn gelangweilt haben würde, eben den „Gehilfen" überließ. Oder aber, er malte selbst, aber ohne den Antheil, wie beim ersten Male *). Der größte Virtuose spielt ein hundertmal vorgetragenes Stück zum hundert und erstenmale vielleicht geringer, vielleicht auch besser als sonst, ganz gleich kaum jemals. Jungfrau Annas prachtvolles Mützchen ist auf dem Darmstädter Bilde ein Wunderwerk. Holbein hatte die gute Anna anfangs gemalt, wie er sie gezeichnet, mit wallendem Langhaar — man sieht es unter der später aufgetragenen Farbendecke noch deutlich. Aber Aennchen hätte auf dem Bilde, glaube ich, lieber ihre Nase (welche ohnehin nicht die schönste ist) entbehrt, als ihr perlengesticktes, goldschimmerndes Sonntagsmützchen. Der gutmüthige Hanns that denn auch dem Mützchen alle mögliche Ehre an — fast mehr als dem Gesichte darunter. Auch auf dem Dresdener Bilde ist das Mützchen dann noch immer sorgsam genug gemalt, wenn auch nicht mehr mit jener staunenswerthen Vollendung aller Einzelheiten. Andere Argumente, wie wir sie wohl auch zu hören bekamen, sind doch gar zu seltsam, z. B. der Copist habe mißverstehend der Maria im Dresdener

*) Rubens malte ein zweites Exemplar des Bildes seiner beiden Knaben, und er selbst der Vater, dessen Herz sicher mit im Spiele war, brachte in dem zweiten Exemplar die frische Ursprünglichkeit des ersten nicht mehr zu Stande. Das möge man doch ja beachten!

Bild ein grünes, statt des blauen Kleides (im Darmstädter Original) gegeben, weil ihn der gelbe Firnißüberzug täuschte, denn wirklich giebt blau und gelb zusammen grün u. s. w. Wenn wir nun aber jetzt ganz deutlich sehen, daß das Darmstädter Kleid blau ist, so wird es der „Copist" doch auch gesehen haben? Oder hat er etwa schlechtere Augen gehabt als wir?

Der Teppich (auch ein Hauptargument!) kann keine ernstliche Schwierigkeit machen. Der meisterhaft gemalte des Darmstädter Bildes mit seinen gedämpften und getrübten Farbentönen würde — das wird man wohl zugeben müssen — in die coloristische Gesammtstimmung des Dresdener Bildes durchaus nicht gut gepaßt haben. Es verräth sich hierin wieder vielmehr Hand und Auge des Meisters. Wenn große Musiker ein früher componirtes Stück bei einer späteren Composition verwerthen, so instrumentiren sie oft wesentlich anders (Händel, Gluck, C. M. von Weber). Gewichtiger ist der Einwurf wegen der grünlichen Töne der Carnation, die sonst bei Holbein nicht vorkommen. Aber auch hier kann man sagen: haben denn die größten Meister (und gerade die größten, ein Raphael, später ein Guido u. s. w.) gemalt, wie der Apotheker seine Tränke und Mixturen mischt; immer nach demselben Recepte? Oder zeigen sie in ihren Gemälden nicht oft eine sehr abweichende Praxis?*). Woltmann

---

*) Vergleiche über diesen Punkt: „Ueber die Echtheitsfrage der Holbein'schen Madonna" von G. T. Fechner S. 89.

weist die Frage: „Wenn nicht Holbein, wer denn also?“ als unberechtigt zurück. Aber diese Frage ist berechtigt und gar sehr berechtigt. Denn wir möchten denn doch wissen, wer im Stande war, den Gedanken Holbeins in dieser Maria um so viel reiner, freier und edler wiederzugeben. Es sind Vermuthungen laut geworden, der Basler Bock, der ja so manches von Holbein copirt hat, sei der Schöpfer des Dresdener Bildes. Ist es so, dann hat augenscheinlich der Prophet Daniel von dem Basler Bock prophezeiht, wenn er (VIII. 8.) sagt: „und der Bock wurde sehr groß“. Andere dachten an Franz Frank den jüngeren, denn der rothe Gürtel der Dresdener Madonna sehe ganz nach Franz Frank dem jüngeren aus. Den rothen Gürtel in Ehren — ob aber ein Niederländer aus der schlimmsten Manieristenzeit einer solchen Reinheit und Hoheit, wie sie sich in dieser Maria ausspricht, fähig wäre, wurde nicht gefragt. Was den wackeren Bock betrifft, so wäre die Zuweisung des Dresdener Bildes an ihn völlig ein Seitenstück zu der Behauptung, die wir irgendwo in gründlicher Darlegung zu lesen bekommen haben. Mozarts Requiem (Verzeihung, wenn ich schon wieder auf dieses bedeutende Beispiel zurückkomme) sei eine „Fälschung“ und rühre von Süßmeyer her; der Autor verwundert sich, naiv genug, daß man von einem so vorzüglichen Manne, wie dieser Süßmeyer, nach dem Requiem zu schließen, gewesen sein müsse, nicht mehre Compositionen kennt. Nun — in der Privatbibliothek S. M. des Königs von Sachsen findet der Kritikus Süßmeyers „bestes“

Werk, den „Spiegel von Arkadien", aus dem die Melodie „Die Milch ist gesünder und besser als Wein" sogar „populär" geworden. Er blicke in diesen Spiegel und beantworte sich dann die Frage: ob Süßmeyer der Mann dazu war, einen Satz wie das Recordare zu schreiben, der von hoher contrapunktischer Kunst, wie an ergreifend-tiefem Ausdruck kaum seinesgleichen hat, oder die Harmoniefolgen bei Oro supplex, von denen Rossini zu sagen pflegte: „es laufe ihm beim Anhören derselben ein Schauer nach dem anderen über den Leib" *). — Möge es erlaubt sein, bei diesem Süßmeyer (der einen recht guten Nebengespann zu dem Holbein'schen „Copisten" vorstellen könnte) noch einen Moment zu verweilen — Jean Paul mit seinen „Extrablättern" möge zur Entschuldigung dienen — gestatte man dann hier ein „Süßmeyer'sches"

Extrablatt.

Marx findet die Instrumentirung der ersten Arie Donna Annas nicht „der Größe des Wurfes" entsprechend — flugs muß Süßmeyer herbei, dem Mozart sonder Zweifel die Instrumentirung dieses Stückes überlassen habe. Aber Mozart machte, wie bekannt, alles selbst und bediente sich Süßmeyers, zu dem er einmal das wackere Wort sprach: „Ach da stehen die — — am Berge, das verstehst du noch lange nicht" — erst später beim

*) Das (trotz Gottfried Webers rechthaberischem Lob) ordinäre und im Tonsatz stellenweise unglaublich ungeschickte Benedictus zeigt aber auch, was Süßmeyer konnte oder vielmehr nicht konnte.

„Titus", und zwar nur weil ihn das Feuer auf die Nägel brannte. Auf dem Todtenbette überließ er ihm, in Ermangelung eines besseren Fortsetzers, das Requiem zur Vollendung. Ferner aber ist der Einwurf des Berliner Kritikers nicht einmal wahr, Marx müßte denn die „Großartigkeit" im Lärm und Getöse suchen (was bei seiner Vorliebe für Spontini nicht unmöglich ist). Mozart wollte keine Virago, keine Medea, keine zürnende Armida malen, sondern die edle Anna. Er läßt die Trompeten, die er doch unmittelbar vorher laut genug eingreifen ließ, schweigen, an ihre Stelle tritt die Oboe mit ihrem energisch durchdringenden und dabei doch so zarten Ton. Wohlbedachte Absicht! Und jene zürnenden Bässe mit ihrer Nachahmung des Motivs Vendetta ti chieggio, jene wundersame Episode der Violen, Fagotte und Oboen bei den Worten „rammenta la piaga"*) — das ist auch Süßmeyer? Wunderbarer Componist das! So wunderbar wie Holbeins „Copist"!

Derselbe Süßmeyer hat nach Guglers Vermuthung, der Geisterscene im zweiten Final für Wien die Posaunen beigesetzt — was Mozarts echte Orchestrirung decke und schädige.

Ich erinnere mich, daß einmal Litolff mit mir über die orchestralen Maßlosigkeiten der neueren Componisten redete. „Nehmen Sie dagegen Mozart" — sagte Litolff,

---

*) Das $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{as}}$ $\overline{\overline{f}}$ der Oboe ist von einer wahrhaft erstaunlichen Wirkung!

„er läßt die Posaunen schweigen bis zum Eintritt des Comthurs, welche Wirkung dann, celà vous fait dresser les cheveux!". Diese „außerordentliche Wirkung" wäre also Süßmeyers Verdienst. Aber ich erinnere mich aus meinen frühen Knabenjahren, daß eine alte, hochgebildete, höchst geistvolle Dame in Prag, die gern von den ersten Aufführungen des Don Giovanni unter Mozart redete, mir erzählte: „wie tief ergriffen das Publicum gewesen sei, als beim Eintritte des Geistes plötzlich Posaunen ertönten". Damals, und noch lange nachher, war es in Prag Sitte, daß bei Leichenzügen ein Sängerchor voranging, der das Libera unter Begleitung dröhnender Posaunenaccorde sang. Diese Reminiscenz und die Hinweisung auf die Posaunen des letzten Gerichts erschien nun eben den Pragern von 1787 so genial. Freilich wird gleich die Replik bei der Hand sein, daß die alte Dame wohl jenes di rider finirai der Kirchhof-Scene gemeint habe, wo die Posaunen „authentisch" sind, — gerade wie die Versicherung eines Mannes wie Julius Rietz, die Posaunenparte auf einem Extrablatt (auch ein Extrablatt!) von Mozarts Hand geschrieben gesehen zu haben, mit der Entgegnung aus dem Felde geschlagen worden, daß ja Mozarts und Süßmeyers Handschrift einander zum Verwechseln gleichen. Man höre aber weiter! Das Theaterarchiv in Dresden besitzt eine Abschrift der Partitur des Don Giovanni aus dem Nachlasse Luigi Bassis, des ersten Darstellers der Titelrolle in Prag, und ohne Zweifel von der Hand des damaligen Prager Theatercopisten, von dem die dortige

Theaterbibliothek eine ähnliche Copie der Partitur noch heute bewahrt. In dieser Dresdener Abschrift fehlen die später für Wien hinzucomponirten Nummern — und sie ist sicher nach Mozarts für Prag geschriebenem Autograph verfertigt, weil sich darin der böse Schreibfehler Mozarts in den Blasinstrumenten beim Quartett „non ti fidar" in kräftig zierlicher Notenschrift getreulich wiederholt Und, siehe da, hier erscheint der Posaunenpart des Finals, Note für Note, jene ehernen Klänge, aus denen die Schrecken der Geisterwelt, des Gerichtes sprechen*). Aber ende ich diese allzulange Episode, denn ohne Zweifel wünscht der Leser die

*) Gugler hat sich durch die mit „philologischem" Fleiße und Scharfsinn besorgte, bei F. E. C. Leuckart in prachtvoller Ausstattung erschienene Ausgabe der Partitur des Don Giovanni, nach dem Originalmanuscript Mozarts, um dieses unvergleichliche Tonwerk ein Verdienst erworben, das man kaum hoch genug anschlagen kann. Quintenspürer werden künftig nicht mehr auf die Begleitungsfigur des Violoncells in Zerlines erster Arie hinweisen können, es steht jetzt außer Zweifel, daß zur Arie Donna Annas Non mi dir Clarinetten mit ihren weichen, quellenden Klängen, nicht die schärferen Oboen gehören, und anderes mehr. Er hat im Final auch die Posaunen beibehalten und spricht seine Zweifel nur in der Vorrede aus. Ich kann seine Ansicht in diesem Punkte nicht theilen, und habe es oben im Texte offen und ehrlich ausgesprochen. Dagegen sind allerdings die von Pfuscherhänden der Ouvertüre und dem ersten Final beigesetzten Posaunen, die keinen Zweck haben, als Lärm zu machen, und Mozarts weise Oekonomie in einer ihrer bedeutendsten Wirkungen vereiteln, nicht genug zu schelten, und es sollte ein Ehrenpunkt der Dirigenten sein, diese ungehörige Zuthat bei Aufführungen wieder herauszuwerfen.

Rückkehr zur Hauptsache, und erwartet — wie oft bei Jean Paul — nicht ohne einige Ungeduld das

Ende des Extrablattes.

Warum ich aber dieses ganz fremdartig scheinende Extrablatt eingefügt und eingeschoben? Um an analogen Beispielen zu beweisen, wie Kunstwerke, über welche die Welt Jahre lang einig und beruhigt ist, mit größtem Aufwande von Scharfsinn und Gelehrsamkeit ohne Noth in Zweifel gezogen, und die Ansichten verwirrt werden können, wo sich dann die Aussicht auf das Kunstwerk selbst recht bedenklich trübt. Mit welcher Leidenschaft hat das Publicum plötzlich und so zu sagen über Nacht Partei gegen die Dresdener Madonna genommen, gegen eben dasselbe Bild, vor dem es gestern noch staunend und entzückt dagestanden hatte! Das Publicum im Großen und Ganzen hat nicht Zeit, nicht Lust, ja zum guten Theile nicht einmal die Fähigkeit, sich auf Dinge dieser Art gründlich einzulassen, es will die letzten Resultate hören, kurz, bestimmt, am besten in Journalnotizen, allenfalls in amüsanten Feuilletons. Je auffallender das Verdict der Kritik lautet, um desto willkommener. Die Kritik hat nun allerdings und ohne jede Frage das volle Recht, die Wahrheit rückhaltlos und rücksichtslos zu suchen und zu sagen — und sich nicht darum zu kümmern, was diesem oder jenem lieb oder nicht lieb ist. — Auf dem Gebiete der bildenden Kunst wird sie den

oft unsinnigen Bildertaufen mancher berühmten Gallerie gegenüber reiche Arbeit finden. Wie viel hat nicht Waagen auf diesem Gebiete geleistet! Dank der Kritik, ist aus dem „Herzog Lodovico Moro von Leonardo da Vinci" der Goldschmied Hubert Morett von Hanns Holbein d. j., aus der herrlichen St. Justina von Pordenone (in Wien) ein Werk Morettos von Brescia geworden. Wo die Kritik zu solchen zweifellos gewonnenen Resultaten führt, ist ihr Werk ein unschätzbares. Wo aber Halbresultate das letzte Ende bleiben, wo Parteien mit Gründen und Gegengründen gegen einander stehen, der Sieg nach keiner Seite entschieden wird — da ist es freilich die Frage, ob man sonderliche Ursache habe, ihr für all den Aufwand von Scharfsinn Dank zu wissen.

Das Publicum wird confus und hält sich am Ende in der Noth an Namen und Autoritäten. Es sieht aber auch damit nicht besonders verläßlich aus. Wenn wir (um bei einem passenden Beispiel von Holbein d. j. zu bleiben) über die Sebastianstafel in München gründlich und wiederholt belehrt worden sind, sie sei eine Arbeit des jüngeren Holbein, der hier einen mächtigen Schritt über seines Vaters Leistungen hinaus thue, sich hier in der ganzen Größe seines Talentes zeige u. s. w. und nun, nach einigen neueren Daten sofort und plötzlich, dieses Bild, welches, wie man uns nachgewiesen hat, über das Talent Holbein des Vaters weit hinausgeht, dennoch Holbein dem Vater zugeschrieben wird, und die Windfahne plötzlich nach der entgegengesetzten Richtung des Himmels weist, so dürfen

es die Herren uns Andern nicht übel nehmen, wenn unser Autoritätsglaube zum Senfkorn zusammenschrumpft — wenn wir uns lieber an beglaubigte Thatsachen als an gelehrte Auseinandersetzungen halten, die oft genug an jenen Philosophen erinnern, welcher das Kamel allerdings gar nicht gesehen, aber doch genau anzugeben weiß, wie es auf dem linken Vorderfuß gehinkt und wie es eine Zahnlücke gehabt habe, wie es rechts mit Korn und links mit Honig beladen gewesen sei, und so weiter. Glückes genug, wenn Kunstwerke mit (nicht gefälschten) Namensinschriften oder Zeichen oder durch Documente beglaubigt sind! Wenn z. B. jener Marmorengel am Dominicusgrab in Bologna nicht zweifellos und documentmäßig als Michel Angelos Arbeit bekannt wäre, würde die Kritik nicht längst mit beiden Händen nach dem David und den Mediceergräbern gewiesen, und uns sonnenklar bewiesen haben, dieses kleine, feine, zarte, idealschöne, wie hingehauchte Marmorbild könne unmöglich von dem Giganten und Donnergott Michel Angelo herrühren? Würde sie nicht dafür Benedetto da Majano, Andreas Sansovino und der Himmel weiß wen alles als Verfertiger aufgestöbert haben!? Selbst Michel Angelos frühere, erste Jugendarbeiten, die grinsende Satyrfratze und die wilde Kentauromachie würden gewichtige Argumente abgegeben haben, ihm den Engel abzusprechen! —

Woltmann hat den Vorschlag zur Güte gemacht: das Darmstädter Bild für Dresden „anzukaufen (ob es nur käuflich wäre?!) es an Stelle des jetzigen zu hängen, das

jetzige aber wie das Grab des armen Gretchens im Faust „etwas zur Seit, aber nur nicht gar zu weit" — zur beliebigen Vergleichung und zu demselben Zwecke aufzustellen, zu dem Prinz Heinz dem Ritter Falstaff das „Alräunchen von Pagen" schenkte — „damit es absteche". Nein! soll das Dresdener Bild in Verruf gebracht sein und bleiben, so zerspalte man es lieber mit der Holzaxt in kleine Stücke und heize damit an einem kühlen Novembermorgen den Ofen, als daß man es dem Kopfschütteln und Nasenrümpfen der rothen Bädekerleute preis giebt!

Wäre ich der hohe Besitzer des Dresdener Bildes, so ließe ich — und das wäre die entsprechendste Strafe für die Kopfschüttler und Nasenrümpfer — an Stelle des Gemäldes, zur Nachahmung jener schwarzen Tafel im Dogensaale zu Venedig: ,,hic est locus Marini Falieri, decapitati pro criminibus" die Inschrift anbringen: „Dies ist der Ort der ehemals für Holbeins Werk gehaltenen Madonna". Das Bild selbst aber ließe ich in meine Gemächer schaffen und würde täglich davor treten, und wenn ich mich an der idealen Schönheit, der Hoheit, Milde und Heiligkeit dieser Maria innigst erbaut und erhoben, würde ich alle gute und schlechte Kritik vergessen! —

XVIII.

Alessandro Stradella.

Es gleicht beinahe einer seltsamen Ironie, wenn ein musikalisches Talent erster Größe, was es etwa an Nachruhm im Publico besitzt, einem anderm, im Vergleiche zu ihm sehr kleinen Talente danken muß. Der Name Alessandro Stradella erfreut sich zur Zeit einer gewissen Popularität — aber nicht weil er, wie Kiesewetter meint „sich den Besten anreiht"*), nicht weil seine Zeitgenossen von ihm sagten: ,,Stradella, riconoscuito senza contrasto per il primo Apollo della musica''**), nicht weil seine Compositionen den Feuerzug des Genies zeigen, und von einer Meisterschaft der Tonfügung sind, über welche unsere Zeit, die alles, auch den Tonsatz, emancipiren möchte, zu leicht wegsieht; sondern — weil Herr von Flotow den guten Stradella zum Helden einer hübschen, lustigen Faschings-

*) Gallerie u. s. w. S. 20.

**) Vorrede der Oper la forza dell' amor paterno.

oper gemacht hat, deren Musik sich neben echtem Stradella allerdings ausnimmt, wie ein aus bunten Latten zusammengenageltes Gartenhäuschen neben einem Palast im edelsten Renaissancestyl.*)

Schlagen wir unseres alten Johann Gottfried Walther „Musicalisches Lexicon" auf, so finden wir Seite 581 laconisch genug: „Stradel, ein in der Republik Venedig gestandener Opern-Componist ist, wegen Entführung eines dasigen Patricii Maitresse, die er im Singen perfectioniren sollen, in Rom und Turin von 3 dazu bestellten Assasins aufgesucht, und endlich zu Genua ums Jahr 1670 ermordet worden. S. die Histoire de la Musique. T. 1. p. 41 seqq.'' Das Buch auf welches sich Walther beruft, ist ohne Zweifel die kurz vorher erschienene Histoire de la musique, de ses effets depuis son origine jusqu' à present, Paris 1715 von Bourdelot. Der Autor, der eigentlich Pierre Michon hieß (1610 — gest. 9. Febr. 1685.) war Zeitgenosse Stradellas, und starb nur vier Jahre nach des letzteren Tod, er muß also die Begebenheit der Ermordung des berühmten Sängers, die ohne Zweifel ungeheueres Aufsehen gemacht hat, in frischer Erinnerung gehabt haben. Bourdelot hinterließ sein unvollendetes Manuscript seinem Neffen Pierre Bonnet, der indessen, ohne das Werk der Oeffentlichkeit übergeben zu haben, 1708 starb. Endlich vollendete der jüngere Bruder

*) Womit nicht gesagt sein soll, daß man gelegentlich in einem solchen Gartenhäuschen nicht recht gerne sitzen mag.

Jacob Bonnet, Kassirer des Pariser Parlaments (payeur des gages du parlement) das Buch, bei dessen endlichem Erscheinen seit Stradellas Tod nur erst 34 Jahre verflossen waren. Denn Stradella endete seine Laufbahn nicht, wie Bourdelots Buch angiebt, und seitdem immer wiederholt wird „um 1670" sondern wurde zwischen dem 6 und 16 Juni 1681 zu Genua ermordet. Die ziemlich ausführliche Erzählung des Bourdelot'schen Buches mag daher von Jacques Bonnet herrühren, denn Bourdelot selbst hätte bei Abfassung dieses Berichtes, die nothwendig zwischen 1681 und 1685 hätte geschehen müssen, doch wol gewußt, daß sich die Sache erst ganz kürzlich zugetragen. Der Bericht verliert aber deswegen nichts an seiner Glaubwürdigkeit.

Bourdelots Buch gehört, trotz der drei Auflagen, die es erlebte (1715, 1725, 1743) zu den Seltenheiten — ich will also die von Stradella handelnde Partie desselben in treuer Uebersetzung hier einfügen:

„Einer, Namens Stradel, ein berühmter Musiker, welchen die Republik Venedig zur Composition der dort während des Carnevals so glänzenden Oper gewonnen hatte, bezauberte ebenso sehr durch seine Stimme, als durch seine Compositionen. Ein vornehmer Venetianer, Namens Pig. . ., hatte eine Geliebte*), die ganz hübsch (assez proprement) sang. Er wollte, daß der Musiker

---

*) une maitresse — ich lasse unentschieden, in welchem Sinne das Wort hier gebraucht erscheint.

sie im Gesange vervollkommne, und führte ihn bei ihr ein, was allerdings gegen die Gewohnheiten der Venezianer war, welche die Eifersucht bis zum Aeußersten treiben. Nach einigen Monaten Unterrichts fanden Lehrer und Schülerin, daß sie eine wechselseitige Neigung für einander empfanden. Sie beschlossen mit einander bei erster Gelegenheit nach Rom zu entweichen — zu ihrem Unglück fand sich diese Gelegenheit nur zu bald; eines schönen Morgens*) schifften sie sich nach Rom ein. Ueber diese Flucht gerieth der vornehme Venezianer außer sich; er beschloß sich, koste es was es wolle durch den Tod beider zu rächen. Er ließ sofort zwei der berühmtesten Meuchelmörder, die damals in Venedig waren, rufen, und kam mit ihnen überein, daß sie für dreihundert Pistolen den Stradel und seine Geliebte aus dem Leben schaffen, er zahlte ihnen die Hälfte der Summe im Voraus, versprach ihnen auch Ersatz der Reisekosten und versah sie mit einer ausführlichen Instruction zur Vollbringung der That. Sie nahmen den Weg nach Neapel, wo sie erfuhren, Stradella befinde sich mit seiner Geliebten, welche für seine Frau gelte, in Rom. Sie gaben davon sogleich dem vornehmen Venezianer Nachricht, mit der Versicherung, der Streich werde nicht fehl gehen, wenn sie Stradella noch in Rom finden. Zugleich baten sie um Empfehlungsbriefe an den venezianischen Gesandten in Rom, um dort eines

---

*) Im Originale: „un belle nuit", was vielleicht wörtlich zu nehmen ist.

Asyls sicher sein zu können. In Rom angekommen erfuhren sie auf ihre Erkundigungen: Stradel werde morgen um 5 Uhr Abends*) eine geistliche Oper von der Art, welche die Italiener Oratorium nennen, in der Kirche St. Johannes in Laterano aufführen. Die Mörder versäumten nicht, sich dort einzufinden, weil sie ihren Anschlag ausführen zu können hofften, wenn sich Stradel mit seiner Geliebten Abends nach Hause begeben werde. Aber der einstimmige Beifall, den der große Musiker bei allem Volke für seine Aufführung fand, verbunden mit der Schönheit der Musik, die einen tiefen Eindruck auf die beiden Mordgesellen machte, verwandelte wie durch ein Wunder ihre Mordplane in Mitleid, und beide waren darüber einig, wie Schade es wäre, einen Mann zu tödten, dessen ausgezeichnetes Genie für die Musik die Bewunderung von ganz Italien bilde, und, von gleicher Empfindung ergriffen beschlossen sie, ihm das Leben, statt es ihm zu rauben, vielmehr zu retten. Sie warteten also ab, bis er aus der Kirche ging, machten ihm auf der Gasse ihr Compliment über sein Oratorium**), und gestanden ihm ihren Plan, ihn nebst seiner Geliebten zu erdolchen, um

*) Diese Zeitbestimmung ist nicht italienisch.

**) Die Tradition bezeichnet das Oratorium S. Giovanni Battista als das Werk, dem Stradella sein Leben zu danken hatte. Diese Ueberlieferung wird wol richtig sein, denn die Laterankirche ist dem h. Johannes Baptista geweiht; man darf sogar annehmen, daß der 24. Juni (das Kirchenfest des Heiligen) 1679 oder 1680 der Tag der merkwürdigen Begebenheit war. Die Verfolgung Stradellas hörte von da nicht auf — im Juni 1681 aber ereilte ihn sein Geschick.

Pig. . . . wegen des an der Dame begangenen Raubes zu rächen, daß sie jedoch, gerührt von der Schönheit seines Gesanges ihren Entschluß geändert hätten. Sie riethen ihm, gleich am folgenden Tage abzureisen und einen sicheren Zufluchtsort aufzusuchen: sie ihrerseits seien entschlossen, dem Pig. . . . von ihm zu melden: als sei er am Abend vor ihrer Ankunft in Rom von dort abgereist, damit sie Pig. . . . nicht einer Nachlässigkeit zeihe. Stradel ließ sich das nicht zweimal sagen, und begab sich sofort mit der Geliebten nach Turin. Ihre königliche Hoheit, die jetzt den Titel Madame Royale führt, war damals Regentin. Die beiden Meuchelmörder kehrten nach Venedig zurück, und überredeten den vornehmen Venezianer, daß Stradel, wie sie ja schon gemeldet hätten, sich aus Rom entfernt habe, um sich nach Turin zu begeben. Dort aber sei es viel schwerer als in anderen Städten Italiens einen Meuchelmord von Belang zu begehen, wegen der Garnison sowol, als wegen der Strenge der Justiz, die auf Asyle, welche Mördern zur Zuflucht dienen, nicht so viele Rücksicht nehme, es wäre denn bei einem Gesandten. Aber deswegen war Stradel keineswegs der Sache ledig; der vornehme Venezianer sann auf Mittel, seine Rache in Turin ins Werk zu setzen. Um desto sicherer zu gehen, zog er den Vater der Geliebten ins Vertrauen, und dieser reiste mit zwei anderen Meuchelmördern von Venedig ab, um seine Tochter mit Stradel in Turin zu erdolchen*).

---

*) Die „Geliebte" scheint also von keineswegs vornehmer Abkunft gewesen zu sein.

Er hatte Empfehlungsschreiben des Herrn Abbé d' Estrade, damals französischen Gesandten in Venedig, an den Herrn Marquis von Villars, den französischen Gesandten in Turin. In diesen Briefen ersuchte der Herr Abbé den Herrn Marquis: um seine Protection für drei Geschäftsmänner (négociants), welche einige Zeit in Turin bleiben würden. Das waren nun die drei Mörder, welche regelmäßig den Herrn Marquis aufwarteten, und inzwischen die Gelegenheit abwarteten, ihren Streich mit Sicherheit auszuführen. Aber Ihro königliche Hoheit, welche die ganze Geschichte des Stradel erfahren hatte, ließ das Mädchen in ein Kloster stecken, da sie die Gesinnung der Venezianer wol kannte, die solche Beleidigungen nie verzeihen; des Tonkünstlers aber bediente sie sich für ihre Musik. Eines Abends um sechs Uhr, als er auf den Wällen von Turin spazieren ging, überfielen ihn die drei Mörder, jeder versetzte ihm einen Dolchstich in die Brust, worauf sie eiligst zum französischen Gesandten, als in ihr sicheres Asyl, flohen. Viele Leute, die sich auch auf den Wällen ergingen, sahen den Streich, es entstand ein so gewaltiger Lärm, daß sogleich die Stadtthore gesperrt wurden. Ihro königliche Hoheit ordnete, als sie die Neuigkeit hörte, sogleich die Verfolgung der Mörder an. Da man wußte, daß sie sich zum französischen Gesandten geflüchtet, so verlangte die Regentin ihre Auslieferung, welche der Gesandte jedoch mit der Entschuldigung ablehnte, daß er, in Erwägung der dem Gesandtschaftshotels eingeräumten Privilegien, ohne Vorwissen seines Hofes die

Schutzsuchenden nicht ausfolgern könne. Diese Angelegenheit machte durch ganz Italien den größten Lärm. Marquis von Villars wollte den Grund des Mordanfalls wissen, den ihm seine Schützlinge auch vollkommen erklärten. Er schrieb jetzt deswegen an Herrn Abbé von Estrade, welcher brieflich antwortete: er sei von Pig. . . . einem der mächtigsten Edeln Venedigs, so zu sagen übereilt worden. Wie nun aber Stradel an den erhaltenen Wunden nicht starb, ließ M. de Villars die Mörder heimlich entwischen. Das Haupt dieser Kerle war der Vater des Mädchens — er würde auch seine Tochter ohne Gnade erdolcht haben, wäre er ihrer habhaft geworden.

Aber wie nun die Venezianer bei einem Liebesverrath ganz unversöhnlich sind, so entging Stradel der Rache seines Feindes doch nicht, welcher fortwährend seine Kundschafter in Turin hatte, um die Schritte jenes andern unausgesetzt zu bewachen.

Und so kam es nun, wie folgt: ein Jahr nach erlangter Heilung wollte der Tonkünstler aus Neugier Genua mit seiner Geliebten sehen, welche er Hortensia nannte*), und welche Ihro königliche Hoheit während seiner Reconvalescenz mit ihm verheirathet hatte. Aber den Tag nach ihrer Ankunft wurden sie in ihrem Zimmer ermordet, und die Mörder entflohen auf einer Barke, welche sie im Hafen von Genua erwartete, so daß von ihnen keine weitere Rede war. So endete der vortrefflichste Tonkünstler Italiens; es war um das Jahr 1670."

---

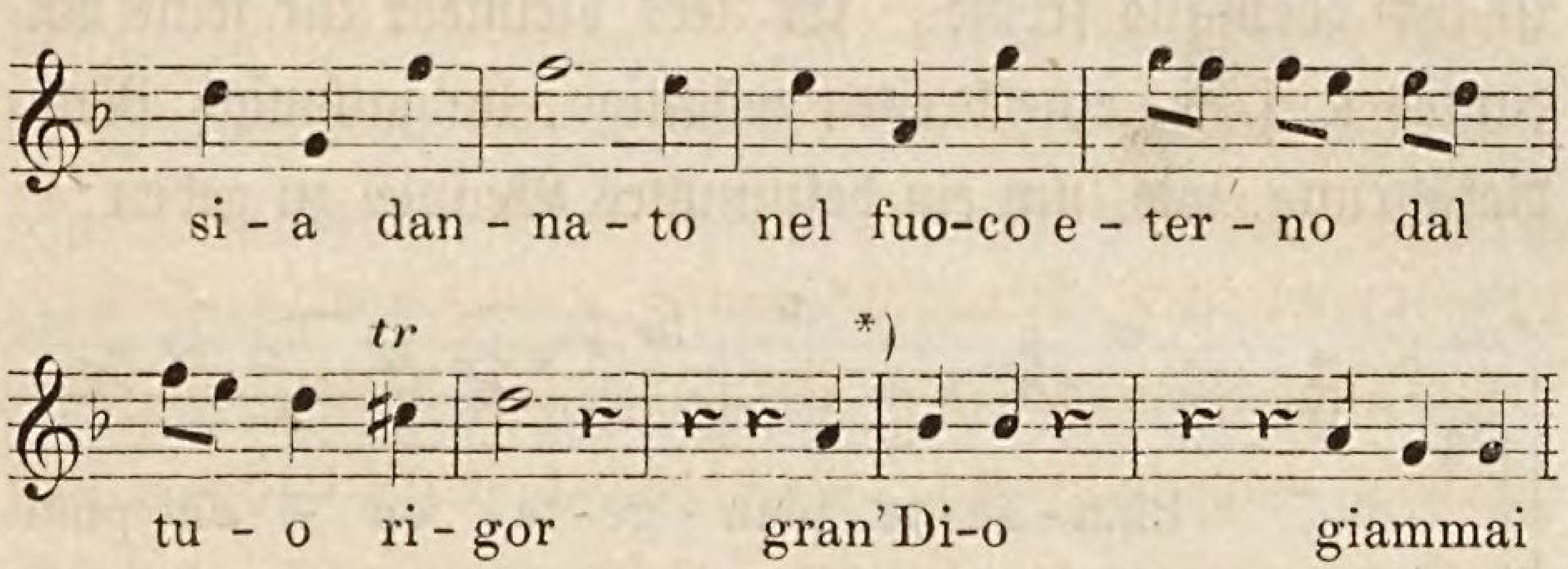
*) „qu'il appelait Ortensia" Hieß sie etwa anders?

So weit unser augenscheinlich sehr gut unterrichtete Gewährsmann, dessen Nachrichten zum Theile aus dem Hotel Villars stammen mögen. In der Jahreszahl des Todes irrt er aber, wie gesagt. Eine der in der k. Bibliothek zu Modena befindlichen Partituren Stradellas giebt darüber merkwürdige Aufschlüsse. Zwei der edelsten Familien in Genua feierten eine Hochzeit: Carlo Spinola vermählte sich mit Paola Brignole. Die Vermählung sollte durch die glänzendsten Festlichkeiten verherrlicht werden, und der „Apollo des Jahrhunderts" Stradella componirte dazu eine sogenannte Serenata, mit welchem Namen man bekanntlich Compositionen nach Art einer Oper bezeichnete, welche insgemein für eine geringere Personenzahl von Ausführenden geschrieben, nicht für das öffentliche Theater, sondern zu irgend einer Festfeier in einem vornehmen Privat- oder in einem Regentenhause bestimmt waren. (Noch Mozart hat dergleichen componirt: il sogno di Scipione und Ascanio in Alba) Stradellas Serenata heißt „il barcheggio" hat zwei Abtheilungen, und beschäftigt nur drei Personen: Anfitrite, Nettuno, Proteo. Dem letzten Blatte hat der Copist die Bemerkung beigesetzt: 1681, 16 giugno, l'ultima composizione del Sign. Stradella. Nach dem Kirchenbuche von Genua geschah die Trauung des vornehmen Paares am 6. Juni 1681*). Hiernach ergiebt sich die annähernde Bestimmung des

*) Ich danke diese Notiz dem gründlichen Stradella-Forscher, den eben so gelehrten als liebenswürdigen Catelani, Bibliothekar zu Modena, den leider seitdem ein allzufrüher Tod der Welt entrissen hat.

Todestages, sicher jene des Todesjahres. Auch sieht man, daß Stradella nicht bloße Neugier (wie der Bericht sagt) nach Genua führte, er reiste hin, um seine Serenata in Scene zu setzen, nicht aber (wie Fétis meint) seine 1678 für Genua geschriebene Oper la forza dell' amor paterno. In diese letztere Zeit scheint vielmehr erst der Anfang seines Romans mit Hortensia zu fallen. Flotows Oper mit ihren beiden komischen Banditen, die eben deswegen doppelt komisch wirken, weil einer das Spiegelbild des andern ist, mit dem zierlichen Ständchen und mehr anderen französisch-pikanten Melodien, die Stradella hier zu singen hat (der wirkliche Stradella würde sie mit Verwunderung, wenn auch schwerlich mit Bewunderung hören) mit dem glücklich eingeflochtenen venezianischen Carneval u. s. w. lenkte wie gesagt die Aufmerksamkeit des Publikums auf den früher gründlich vergessen gewesenen Meister. Um das Jahr 1849 tauchte plötzlich eine „Kirchenarie von Stradella" auf: Pietà Signore u. s. w. seitdem ohne Ende auf Kirchenchören und in Concerten als echter, wirklicher Stradella gesungen. Aber wer den echten, wirklichen Stradella kennt muß mit großer Bestimmtheit erklären, daß diese, in der That schöne und effectvolle Arie alles mögliche Gute und Vortreffliche sein kann, nur keine Composition Stradellas. Unter der wirklich enormen Menge von Compositionen dieses Meisters, welche die Bibliothek zu Modena besitzt, kömmt sie nicht vor. Das wäre endlich noch kein schlagender Beweis gegen die Echtheit — sie könnte ja wo anders hergeholt sein. Aber ihr

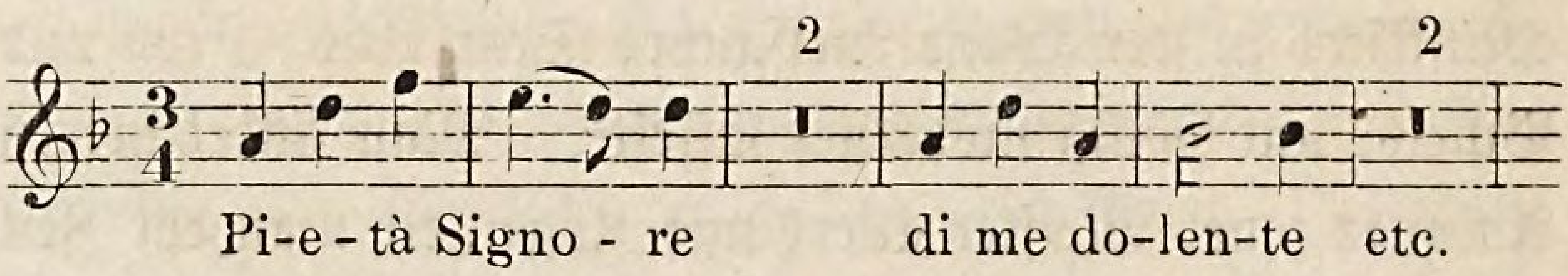
Styl gleicht dem Style der Musik Stradellas nicht nur nicht, sondern steht damit in schreienden Widersprüchen. Der Charakter dieser sogenannten Stradella-Arie ist eine Mischung von Reminiscenzen an den neapolitanischen Musikstyl in der Weise Alessandro Scarlattis, Feos und Vincis, und völlig moderner Effekte. Man findet in den Arbeiten jener Meister allerdings Züge „die man der Zeit nicht zugetraut haben würde" — aber eine Steigerung, wie



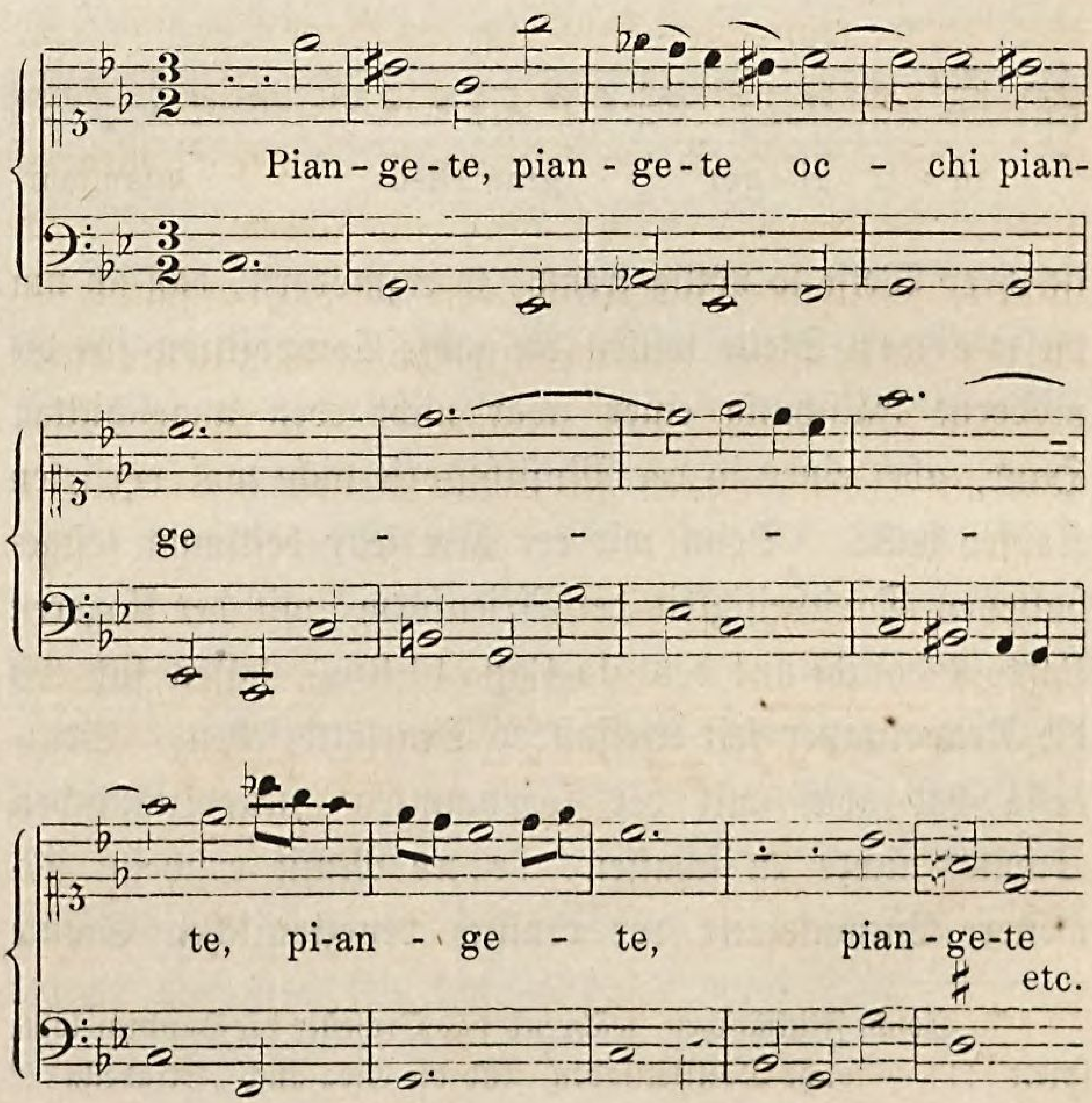
ist ihrer Weise so völlig fremd, so erzmodern, daß ich um dieser einen Stelle willen die ganze Composition für die moderne Fälschung einer zwar nicht eben ungeschickten Hand, aber eines in der Musikhistorie nicht wol versirten Kopfes halte. Denn mit der hier sehr bestimmt festgehaltenen Dreitheiligkeit der Arienform (mit der kürzeren Parte seconda und dem da Capo al fine), lassen sich erst die Neapolitaner seit Alessandro Scarlatti sehen. Stradella hat aber mit der sogenannten „neapolitanischen Schule" nichts zu schaffen, seine Musik erscheint als weitere Entwickelung der römisch-venezianischen Schule

*) Solche Flicksätzchen, während das Orchester die Hauptmelodie spielt (!!) — solche Donizettiaden, sind die etwa auch „Stradella?!"

Carissimis und Cavallis. Nach Art der älteren Musik gehen seine Arien meist auf strophenweise Wiederholung hinaus. Eine so kurzathmige Gliederung der Melodie in langsamen Sätzen, wie



ist ihm ebenfalls fremd. Er liebt vielmehr für seine Andantes u. s. w. eine breite, mächtige, langathmige Melodieführung, wie, um ein bestimmtes Beispiel zu geben:



Entweder also ist diese Kirchenarie die stark modernisirte, an Stelle eines einfachen, bezifferten Basses, mit einer stellenweise völlig modern gefärbten Begleitung*) ausgestattete Arie aus irgend einem gegen Stradella um vierzig oder fünfzig Jahre neueren Neapolitaner oder sie ist (und das ist noch ungleich wahrscheinlicher) eine völlig neue Arbeit. Catelani, der Stradellakenner, meinte das letztere. Ja, Catelani hat mir im Vertrauen die Entstehungsgeschichte erzählt. Eine vornehme Person wurde durch Niemeyers oder Flotows Oper „Stradella" neugierig irgend eine Composition von ihm selbst zu hören; da nun aber gerade kein echter Stradella zur Hand war, so eilte man die hohe Person zu bedienen wie wir wissen. Catelani nannte mir auch den Verfertiger, dessen Namen ich indessen verschweige (nicht Herr von Flotow). Da ich dafür keine rechtsbeständigen Beweise produziren könnte — ich will dafür lieber eine wenig bekannte Künstleranekdote aus der Zeit Ludwig XIV. erzählen. Die Maler Mignard und Lebrun waren die ersten Meister in Paris und

---

*) Z. B. im zweiten Theile:



Es gehört erstaunlich viel Kühnheit dazu, dergleichen für „Musik aus dem 17. Jahrhundert" ausgeben zu wollen.

folglich Rivale. Mignard malte nun, um Lebrun eine Falle zu stellen, eine Magdalena, in welcher er Guido Renis Manier (ich weiß nicht ob die maniera seconda oder terza, vermuthlich die letztere, schwerlich die maniera prima) so täuschend wie möglich nachahmte. Er sendete sein Bild unter der Hand zu einem Antiquar und sehr bald fand sich ein Liebhaber, der, wie in solchen Fällen gewöhnlich war, zur Beurtheilung des neu aufgefundenen Guido die Meister Mignard und Lebrun einladen ließ. Als Lebrun, trotz dem Widerspruch Mignards, diesen Guido mit großem Eifer als „echt“ verfocht, erklärte Mignard endlich mit spöttischem Lächeln: diesen Guido habe er selbst gemalt. Lebrun, erwiederte ohne die Fassung zu verlieren: „sehr gut mein Herr, malen Sie künftig immer solche Guidos und nie mehr einen Mignard.“ Wir möchten in ähnlicher Weise den Musiker bitten, immer solche „Stradellas“ zu componiren.

Was soll man aber dazu sagen, wenn ein berühmter Verlag in B. die, doch am Ende hinlänglich bekannte erste Arie des Paris ,,o tu del mio'' aus Glucks Paride ed Elena mit dem deutschen Texte „Vater im Himmel oben“ als Kirchenarie von Stradella drucken ließ!!! Der ganze Unterschied ist, daß Glucks Original aus G-moll geht, und die „Kirchenarie“ um eine Quarte tiefer nach D-moll transponirt ist. Diesem Vorgange gegenüber muß man um parlamentarische Ausdrücke verlegen sein — und wir wollen zur Ehre der Verlagshandlung hoffen, daß sie selbst das Opfer irgend eines Ignoranten — wenn er

nichts schlimmeres war — geworden ist. Waren doch Publikum und Sänger auf dem besten Wege, den neuen Stradella mit Dank zu acceptiren.*)

Wer echte Arbeiten Stradellas kennen lernen will, findet eine beträchtliche Sammlung von Cantaten handschriftlich in der Marcusbibliothek zu Venedig. Der elegante Musikband stammt aus dem Contarinischen Nachlasse und trägt die Ueberschrift: Cantate a voce sola del insigne Alesandro (so!) Stradella, che in questo genere e stato singolare; senza progiudizio però di tanti altri sugetti riguardevoli del presente secolo. Er enthält 21 zum Theil umfangreiche Cantaten, unter denen sich Arbeiten ersten Werthes, neben Geringerem finden.

Bei weitem bedeutender ist jedoch, was die k. Bibliothek von Modena an Schätzen besitzt, und ich setze mein, nach Catelanis Katalog zusammengestelltes Verzeichniß um so lieber her, als die bisherigen Angaben über Stradellas Werke, auch bei Fétis, äußerst mangelhaft sind:

I. Dramatische Werke.

1. il Biante. Azione drammatica, parte in musica, parte in prosa.
2. la Circe. (parte unica. Personaggi: Ombra di Circe-Sopr., Zeffiro-Sopr., Algido-Basso)
3. il Corispero, dramma in 2 atti.

---

*) Ich erwähne ausdrücklich, daß ich der erste auf diesen groben Betrug aufmerksam gemacht habe, damit man nicht glaubt, daß ich mich mit den fremden Federn eines andern Autors schmücke, der so wenig als die anderen etwas merkte, als er aber die Sache aus meinem Munde erfahren, sie bei Gelegenheit bekannt machte.

4. Floridoro, dramma in 3 atti.
5. l'Orazio Cocle sul ponte, dramma in 3 atti.
6. Trespole Tutore, dramma in 3 atti.
7. l'Accademia d'amore. (in 2 parti. Person.: la Bellezza, la Cortesia, Amore, Accademico primo, Accademico secondo.)
8. Damone, Accademia. (parte unica.)
9. Lo Schiavo liberato, Accademia o Serenata in 2 parti.
10. Otia si tollas, Cupidinis arcus (Cantata morale 1680. Person. Amore, Diana, Apollo, Marte, Benedetto, Pamfilio.)
11. il Barcheggio (Serenata in 2 parti. 1681. Personaggi: Anfitrite, Nettuno, Proteo).

II. Oratorien.

1. Santa Edita, vergine e monaca, Regina d'Inghilterra (Oratorio in 2 parti).
2. Ester, liberatrice del popolo Ebreo (Oratorio in 2 parti).
3. il S. Giovanni Battista (Oratorio in 2 parti). (Personaggi: Erode, Erodiade, la Madre, Consigliere, S. Giovanni, Coro a 3. 4 e 5 voci.)
4. S. Giovanni Crisostomo, (Oratorio in 2 parti.)
5. S. Pelagio, (Oratorio in 2 parti.)
6. la Susanna, (Oratorio in 2 parti.) (Die Dedication an Franz II. von Modena ist datirt: „16. April 1681," also wol Stradella's vorletztes Werk.)

III. Kirchenmusik.

1. Cantata per la notte di S. Natale. (Soprano, Alto, Basso V. V.)
2. Cantata a 6 voci con Istrom, per il S. Natale.
3. Tantum ergo. (2 Sopr. Alto B.)
4. Surge cor meum. (Mot. a voce sola.)
5. Sistite Sidera. (Mot. a voce sola di Sopr. con Violini e Basso.)
6. Sinite lacrimari. (Mot. a 3 voci. 2 Sopr. e B.)
7. Plaudite vocibus. (Sopr. solo col. B.)
8. O vos omnes. (Contralto con V. V. e B.)

9. O maestas aeterna. (2 Sopr. con B.)
10. Nascere virgo.
11. Locutus est Dominus.
12. In tribulationibus.
13. Convocamini.
14. Exultate in Deo.
15. Dixit angelis suis.
16. Care Jesu.
17. Egressus est, Lamentatio del mercoledi santo. Contralto solo col. B. cont.
18. Pugna certamen. Dialogo a 4 voci. S. A. T. B.
19. Ave regina coelorum, a 2 cori col. B. cont.
20. Cantata per Basso — per le anime in purgatorio.

IV. Cantaten.

1. Piangete, occhi, piangete. (per voce sola.)
2. 3 cantate a 2 e 3 voci.
3. 3 cantate per uno o a due Sopr.
4. 5 cantate.
5. 5 cantate a 2 o 3 voci.
6. u. 7. Cantate a voce sola, a due o tre voci col. B.
8. Prologhi ed Intermezzi a voce sola (33 Nummern).

V. Motetten.

1. Motetti a voce sola con. V. V. e Basso continuo.
2. Motetti a 2, 3, 4 a 5 voci.
3. Motetti a voce sola.

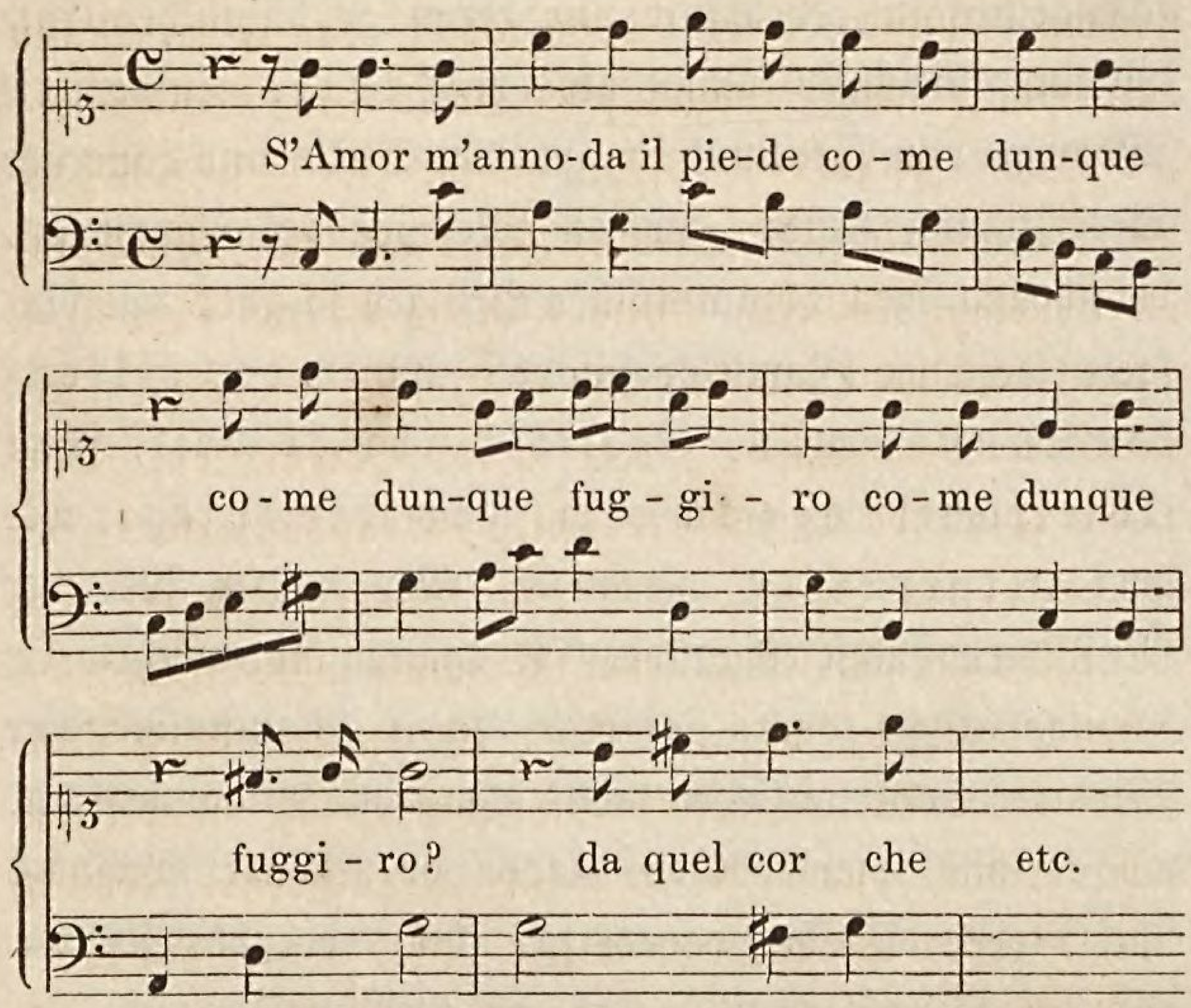
VI. Instrumentalmusik.

1. Sei Sinfonie a due e tre.
2. Dodici Sinfonie a più Violini.

Auch die an musikalischen Kostbarkeiten reiche Sammlung des Liceo filarmonico besitzt Manches von Stradella. Es sind da Schätze zu heben. Wer hat den Fleiß und den Muth?

Stradella macht in seinen Compositionen beinahe den Eindruck eines modernen Menschen. Man begreift bei dem heiß-leidenschaftlichen Zug, der seine Musik oft zu einem wahren Gluthstrom von Tönen macht, daß er der Mann dazu war, einem venezianischen Edeln seine Schöne vor der Nase wegzucapern. Neben einem (im besten Sinne des Wortes) sinnlich reizenden Zuge hat seine Musik eine merkwürdige Noblesse, etwas überaus Edles, dazu einen eigenthümlichen Wollaut, und geistreiche, oft höchst überraschende Wendungen, zumal in der Modulation. Eine eigene Anmuth lebt selbst in seinen leidenschaftlichsten oder schmerzlichsten Sätzen. Ein noch immer fühlbarer Zug alterthümlicher Strenge, jener ich möchte sagen: jungfräulichen Herbigkeit, wie wir ihn z. B. in Carissimis Oratorien begegnen, verdirbt nichts; dieser Zug mildert und klärt vielmehr das heiß-leidenschaftlich pulsirende Leben in einer wahrhaft veredelnden Weise. Ja, gerade auf dieser ganz wunderbaren Mischung beruht einer der Hauptreize von Stradella's Musik. Dazu ist Stradella ein „Contrapunktist" im alten, großen und echten Sinne dieser Benennung; wer heutzutage seinen Feuerkopf hätte, würde schwerlich mit der gleichen Geduld sich auf die Schulbank setzen. Daß unter so vielen Compositionen manches weniger Interessante, selbst Steife unterläuft, ist natürlich. Der Componist soll noch geboren werden, der von Opus eins an, bis in seine Oeuvres posthumes (die „hinkenden Boten") immerfort gleich groß und vortrefflich ist. Merkwürdig bleibt bei Stradella auch, daß er, der den hohen

Styl der Musik völlig beherrscht, zuweilen Etwas von anmuthigster Leichtigkeit hinwirft. Eine seiner Cantaten, mit dem Anfang:



hat recht im Gegensatz zur solennen Cantatenform, fast den Gang einer leichten Canzonette. Mannigfaltigkeit im Charakter der Arbeiten ist eben auch eine der Beglaubigungen des Genies — eines Titels, den Stradella vollauf verdient. Und dieser Titel ist eben auch ein Creditiv für alle Zeiten. Ich habe nie in das Credo mit einstimmen mögen, „daß die für uns mögliche Musik erst bei Händel und Bach anfängt." Es gehört sehr viel Muth dazu, angesichts der Cantaten Alessandro Scarlattis, der Concerti Corellis, der Orgelwerke Frescobaldis u. s. w. un-

ermeßliche Schätze des Herrlichsten und Köstlichsten mit einem kurzen Machtworte über Bord, in's Meer der Vergessenheit zu werfen. Mir erscheint die Arbeit des Menschengeistes in der Kunst und deren geschichtlicher Entwickelung vielmehr immer als ein Ganzes, in dem die Metopen von Selinunt so gut ihre Stelle und dauernde Berechtigung haben, wie die Metopen des Parthenon, die übellaunigen byzantinischen Heiligen so gut, wie Rafaels lächelnde Himmelsgestalten, und in der bildenden Kunst ist man, Gottlob, auch so weit, jene Unterscheidung nach dem, was eben zusagt, nie und nirgends zu machen. Wer in der Welt der Musik den Papst Alexander VI. agiren und zwischen die Insulas atque terras detectas atque detegendas seine Demarcationslinie ziehen will, lege sein Schlaglineal an, wo er will, meinetwegen knapp vor Richard Wagners Nase, oder bei Beethovens Op. 100, oder bei Mozart, oder bei Händel; wenn er uns aber weiß machen will, daß darüber hinaus menschenfresserische Lästrygonen hausen, *οὐκ ἄνδρεσσιν ἐοικότες, ἀλλὰ Γίγασιν*, so muß er über uns nicht böse werden, wenn wir ihm nicht glauben; er müßte denn der Baccalaureus aus dem zweiten Theil des Faust sein: „die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf" und er müßte glauben, daß Dinge, denen er nicht sein „Placet" beigeschrieben, nicht weiter gelten.

XIX.

Robert Franz.

Der echte Künstler gleicht dem Hausvater im Evangelium, der sein Gastmahl rüstet, ohne zu fragen, was für Gäste sich zu Tische setzen werden, ohne sich darum zu kümmern, ob sich überhaupt Gäste einfinden, und ob er auf ihren Dank rechnen darf. Es ist ein wahres Glück, daß er eine Freundin hat, die ihn tröstet, und für Alles entschädigt: die Kunst. Wie hätte doch sonst Sebastian Bach in seinem sehr engen Leipziger Cantorstübchen, auf seinem düstern Thomaner Orgelchor leben mögen; gemaßregelt von den ehrwürdigen Perrücken, seinen p. p. Vorgesetzten — gemaßregelt: weil sein Orgelspiel zu künstlich, seine Compositionsweise nicht kirchlich sei —! Ach, man möchte Blut weinen, wenn man sein Promemoria an den Dresdener Hof liest, und darin der „unschuldig erlittenen Bekränkungen“ erwähnt findet, und der „Verkürzungen an den Emolumenten“ (die dem Vater Sebastian mit seiner

Heerschaar von Kindern Sorge genug gemacht haben müssen, zumal die „Emolumente“ von Hause aus etwas mager waren) — und wie Bach nichts will, als den Titel eines Hofcomponisten, und um zu beweisen, daß er im Kirchenstyle nicht unerfahren, das Kyrie und Gloria einer gewissen Messe in H-moll der Bittschrift beilegt, in Auflagstimmen, die er und seine treue, helfende Frau selbst und eigenhändig, auf das netteste und wie in Kupfer gestochen, geschrieben hatten — (wirklich war er so glücklich, 1736 mit dem stolzen Titel eines „königlich polnischen und churfürstlich sächsischen Hofcompositeurs“ geschmückt zu werden!) Oder wie hätte Mozart leben wollen, den ein hoher Protektor als „talent decidé“ (als ob daran zu zweifeln gewesen wäre!) taxirte und der sich mit magern Concerteinnahmen, magern Lehrstundengeldern und magern Verlegerhonoraren mager und elend durchhalf, bis er sich todtgearbeitet und nicht so viel hinterließ, um für ihn damit — ein Grab zu zahlen. Oder Franz Schubert, dem die Verleger seine Manuscripte zurückschickten (man könnte solche Manuscripte nach der Analogie eines bekannten Buchhändlerterminus „Autorskrebse“ nennen), „weil die Compositionen zu schwierig seien oder weil sie, die Verleger, mit den Werken Friedrich Kalkbrenners eben alle Hände voll zu thun haben.“

Als Schubert starb, hatte kaum etwas anderes von seinen Arbeiten Kurs, als „des Mädchens Klage“, der „Erlkönig“ und der „Wanderer“, welch letzterer sich allerdings besonderer Gunst und Gnade erfreute. Das Herrlichste blieb einstweilen unbeachtet. Wogegen die Lieder-

spatzen, welche hinter der Nachtigall hergeflogen kamen, überall herumzwitscherten. Diese Epigonen Schuberts, für welche die Welt, von der geschrieben steht: „extra non est vita, et si est vita non est ita", aufhörte, wo man die Spitze des Stephansthurmes nicht mehr erblickt, und deren Gedanken die Linie nicht passirt hatten (worunter hier nicht der Aequator, sondern der äußerste „Linie" genannte Wall und Graben Wiens zu verstehen ist), waren aber zudem auch wahre Eklektiker. Schubert — freilich ein sehr verflachter und verwässerter Schubert — gab für sie den Fond her. Er wurde stark mit Bellini versetzt, dessen nicht unedle, aber elegisch-trübselige, sentimental-fade, weltschmerzlich-matte, nervös verstimmte Musik die Dilettanti, die Gönner der welschen Oper entzückte, und die Opernbühne beherrschte, als der richtige Katzenjammer nach dem Rossinischen Champagnerrausch. Selbst die Spohr'schen Septimen und Nonen und Vorhalte wurden gelegentlich in Contribution gesetzt. Zuweilen wurde überdies ein begleitendes Waldhorn, oder Violoncello herbeiincommodirt, um seine „Klänge voll schwellender Sehnsucht" mit dem Gesange zu mischen. Während sich nordwärts, vor allem in Leipzig, als dem Centralpunkt, eine neue Zeit ankündigte, und die Hefte Mendelssohn'scher Lieder mit und ohne Worte wie aufblühende Blumenbeete eines nach dem andern Glanz und Farbe und Duft zu spenden anfingen, kochten die Herren im Schatten des Stephansthurmes ihre breiten Bettelsuppen, für welche sie denn auch nach Mephistos richtiger Prophezeihung ihr „groß Publicum" hatten,

wenigstens dort, wo jene edleren Elemente nicht gegenwirkten. Jede Amtmannstochter, welche den Amtsschreiber glühend, aber leider (denn der Standesunterschied war zu groß) ohne Hoffnung liebte, badete ihre Sentimentalität in Prochs „Alpenhorn“ oder „Lebewohl“ aus, und wenn sie in letzterem Liede zu den Worten kam: „lebe wohl geliebtes Leben, niemals wende sich dein Glück“, so distonirte sie vor Liebe und Liebesweh, wenn sie nicht schon vorher distonirt hatte, was auch vorkam.

Wo sind heut', nach kaum einem Menschenalter, alle die Herrlichkeiten hin? Die „Werke“ von Friedrich Kalkbrenner? Das Alpenhorn und das Lebewohl? Und in wie unvergänglichem Glanze strahlt Schuberts Ruhm? Wie populär ist er geworden? Ich meine fast, das gemüthliche Wiener Kind würde beim Anblick der Marmortafel auf dem bescheidenen Wiener Vorstadthause mit der Goldinschrift: „Schubert's Geburtshaus“ herzlich lachen *) oder gar wenn er, der unter seinen Freunden den lustigen Spitznamen „Schwammerl“ führte, seine „Schwammerl“-Figur in's Monumentale hineinstylisirt und in Erz gegossen im Wiener Stadtpark (wo sie nächstens hinkommen soll) erblicken würde. Das alte Bibelwort trifft uns noch immer, daß wir Leuten prunkvolle Denkmale setzen, welche unsere Vorfahren zwar nicht, wie es in der Bibel weiter heißt, getödtet, aber doch mindestens unbeachtet gelassen

*) Vollends würde der lustige Schubert lachen, wenn er erführe, zu was für einem spaßhaften Mißverständniß die lakonische Inschrift vor einigen Jahren Anlaß gab.

haben. Aber — es ist beim Himmel fast besser so, daß ein edler Genius im Leben still und von lästig herandrängenden Bewunderern vom jauchzenden Beifallschorus der Menge ungestört, den reinen Kreis seines Wirkens rundet und schließt, und seine Apotheose, gleich der eines römischen Cäsars, der Zeit nach seinem Scheiden aus dem Erdenleben verspart wird, als wenn bei Lebzeiten ein Numen und Lumen auf dem großen Götzenwagen von Jaghernaut daher gefahren kömmt — eine Schaar Bewunderer und Anhänger zieht das schwere Fuhrwerk vorn, andere von der „Partei" schieben hinten nach, und die größten Enthusiasten werfen sich jubelnd unter die Räder und lassen sich zerquetschen. Ist es dann ein Wunder, wenn ein solcher Triumphator sich in der Stille, oder auch nicht in der Stille, für einen Gott hält? Weber dagegen schreibt nach dem unerhörten Erfolg der ersten Freischütz-Aufführung in Berlin in sein Tagebuch „Soli Deo gloria" — Beethoven antwortet einer jungen briefstellenden Enthusiastin: „Mozart und Haydn gieb den Lorbeer, mir noch nicht". Der Lorbeer kömmt schon zur rechten Zeit und wird zuletzt wohl gar zum Sternenkranz.

Der Mensch überhaupt und der Künstler insbesondere wird von der öffentlichen Meinung immer nach dem Besten oder nach dem Schlimmsten beurtheilt, was er thut und was er schafft. Die Theilnehmung wird auch hier im Guten oder im Schlimmen „einseitig". Beim Künstler benimmt oft ein einzelnes Werk, dem Publico wenigstens, die Aussicht auf seine übrigen. Weber faßte am Ende des-

wegen ordentlich einen Groll gegen seinen Freischütz. So ist Schubert für die Meisten eben „Liedercomponist" — seine Claviersachen u. s. w. treten ihnen dagegen zurück.

Ich finde in einem kürzlich erschienenen, anziehend und liebenswürdig geschriebenen, an feinen und geistvollen Zügen reichen Buche die Stelle: „die bei weitem hervorragendsten, unter Schuberts Nachfolgern im Gebiete des Liedes, sind Felix Mendelssohn und Robert Schumann, und zwar der letzte wieder in einem höheren Grade, wie der erste"*). Ich möchte diesen beiden Namen noch einen dritten beisetzen, damit sie einen harmonisch-volltönenden Dreiklang geben, „den Namen Robert Franz", des Liedersängers, dem ich auf diesem speziellen Gebiete vielleicht einen noch volleren Lorbeer reichen möchte als Schumann, so viele innere Verwandtschaft ihre Lieder untereinander auch haben mögen. Ich lese weiter, und finde den Aus-

*) „Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart" von Dr. Emil Naumann. S. 198. Das Buch enthält Vorträge, die der Autor für junge Damen gehalten — zu diesem Zwecke so vortrefflich wie möglich, und daher auch lesenden Damen dringendst zu empfehlen. Das ist gleichsam echter Damenwein — feinster Muscat-Lünel. Zwischendurch aber präsentirt unser Autor auch wohl für uns andere Männer ein Glas „echten Constanzia vom Cap." Dahin rechne ich die geistvollen, tief greifenden Bemerkungen über Händels Oratorien im Vergleiche zu Bachs geistlicher Musik, die köstliche Besprechung von Mozarts Figaro — und mehr anderes. Ich wünsche dem Buche die weiteste Verbreitung und den jungen Damen auch auf anderen geistigen Gebieten einen so liebenswürdigen, edeldenkenden und unterrichteten Lehrer, wie sie hier auf Musikalischem finden.

spruch: daß, „obwohl wir einem Mendelssohn hierbei viel Reizvolles, einem Robert Schumann dagegen manches überaus Tiefe und Innige verdanken, doch keiner von beiden, was dem poetischen Gehalt ihrer Lieder betrifft, neben Franz Schubert zu stellen sei, denn dem einen wie dem andern fehle die Naivetät, die Schubert in so hohem Grade auszeichnet, und die immer das Kennzeichen des Genies sei." Diese Bemerkung trifft, wie mich dünkt, den Kernpunkt der Sache; und ich will daran die weitere knüpfen: daß mir Robert Franz jenes volleren Lorbeers werth erscheint, weil ich in ihm jenes „überaus Tiefe und Innige" Schumanns, verbunden mit jener „Naivetät" Schuberts, zu erkennen meine. Mag Robert Franz in seinen Liedern mit feinster Künstlerhand über die letzten und höchsten Mittel seiner Kunst gebieten, mag er für die Technik seiner Clavierbegleitungen die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der sich die moderne Behandlung des Instrumentes gestaltet hat, mag Alles und jedes zudem mit miniaturartiger Feinheit aus- und durchgebildet sein: seine Gesänge sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe, ohne Reflexion (die man bei Schumann zuweilen recht sehr durchfühlt) einem reichen, tiefen, schönen Seelenleben entströmt, wie die Blume ihren Duft aushaucht. Die Schubertianer, welche Beethovens „Liederkranz an die entfernte Geliebte", den „Wachtelschlag", das „Nachtlied", die Lieder zu Goethes Gedichten u. s. w. gerne zutiefst unter die Symphoniepartituren des Meisters verstecken, damit nicht dieser oder jener etwa den

Wachtelschlag und das Mignonlied neben die analogen Compositionen Schuberts halte, und zu bemerken wage, wie denn Beethoven am Ende doch der weitaus höhere Geist neben dem frisch-sinnlichen, und in diesem Sinne empfindenden Schubert gewesen — die Schubertianer werden über Hochverrath schreien, wenn ich offen sage, daß mir Robert Franz an Werth und Schönheit seiner Gesänge neben Franz Schubert steht, wenn auch nicht an Fülle und Reichthum; denn welcher der Neueren kann sich mit dieser Fülle von Motiven, mit dieser Mannigfaltigkeit der Charakteristik, welche für das unter sich Verschiedenste immer den richtigen Ton zu finden weiß, mit der Lebensfrische, oder, wenn man will, Freude an den Gestalten des Lebens, mit der hohen Originalität messen, wie wir sie bei Schubert finden? Treffend bemerkt der ungenannte Verfasser eines Aufsatzes über Robert Franz, in welchem auch ein vergleichender Blick auf Franz Schubert geworfen wird (im Jahrgange 1860 der „Deutschen Musikzeitung") *): „Schubert wähle meist malerische Situationen zu seinen Objekten (Winterreise, Müllerlieder, die Ossianlieder, die Goetheschen: Gretchen, Erlkönig, Suleika u. s. w.), hier tritt denn auch die Begleitung der Melodie sehr selbstständig malerisch entgegen; reine Stimmungslieder kennt Schubert fast gar nicht, wie er denn von Heine nur sechs Lieder componirt hat." Ich möchte hinzufügen: ist Franz

---

*) Nr. 44 vom 27. Oktober 1860. Der Artikel ist mit . . . r chiffrirt.

Schubert der blaue, sonnengoldige Tag, dessen Licht die ganze Fülle der Welt mit ihren Erscheinungen überstrahlt und verklärt, so ist Robert Franz die stille, ernste Nacht unter dem weiten, ewigen Sternenhimmel, wo alle Umrisse zu großen ruhigen Massen zusammenschmelzen und verdämmern; seine Muse ist wie die Lotosblume seines wundervollen Liedes, die dem aufgehenden Monde ihr Blumengesicht enthüllt, und „blüht und glüht und leuchtet." Robert Franz hat, recht zum Gegensatze von Schubert, fast nur „Stimmungslieder" componirt; daher ist es gerade Heine's Poesie, nach der er mit Vorliebe greift, — so auch die Lenau's u. a. Jedenfalls muß man, wenn man Mendelssohn und Schumann als die legitimen Nachfolger Schuberts nennt, Robert Franz als den dritten (oder als den ersten) mit nennen. Wer Wortspielereien und spielende Anklänge lieben mag, der kann sich allenfalls daran ergötzen, wie die Namen: „Franz Schubert, Robert Schumann, Robert Franz" schon dem Klange nach seltsam in einander hinübergreifen.

Der Name Robert Franz wird allerdings überall mit höchster Achtung genannt; „mit Recht (sagt der Autor des vorhin zitirten Aufsatzes) zählt man ihn mit Schubert und Schumann als den dritten deutschen Liedercomponisten". (Wieder eine andere Trias!) Seine Lieder werden als klassische Blüten deutscher Tonkunst anerkannt und belobt. Könnten die Lieder selbst aber das Wort ergreifen, würden sie vielleicht, nach der Analogie eines Lessing'schen Epigramms ausrufen: „wir wollen weniger

gepriesen und fleißiger gesungen sein." Unsere Salonsänger und Salonsängerinnen weichen dem Franz'schen Liede aus; es stellt Anforderungen an sie, welche über die Zwölftafelgesetze des Salons weit, weit hinausgehen, und der junge Mann, der dem Fräulein Adalberta — Zephyrina ein Franz'sches Lied accompagniren soll, wirft einen Blick ins Heft und auf die Clavierbegleitung, und meint, „das müßte er erst einstudiren." Die Concertsänger und Concertsängerinnen blättern hinwiederum die Liederhefte unsers Meisters vergebens nach Gesängen durch, deren Schlußphrasen eine Uebersetzung des antiken vos plaudite in's Musikalische sind. Was soll ihnen im Concertsaale z. B. ein Lied, wie jenes „es hat die Rose sich beklagt" (Op. 42, Nr. 5), das selbst wie ein flüchtiger Rosenduft vorüberfliegt? Wollten die Sänger und Sängerinnen indessen sorgfältiger suchen, fänden sie gar manches, was geeignet ist im Concertsaale hundert und mehr Händepaare in Bewegung zu setzen, wie jenes von feurigstem Leben pulsirende „er ist gekommen in Sturm und Regen" (in Op. 4, Nr. 7). Dieses Lied geht mit seinem erregt leidenschaftlichen Zug allerdings über die eigenste Weise des Tondichters, die den Grundzug seiner Musik bildet, gewissermaßen hinaus. Ich habe vorhin diesen Grundzug der feierlichen, stillen, träumerischen Nacht verglichen — vielleicht am reinsten und tiefsten spricht er aus dem in diesem Sinne unvergleichlichen „weil' auf mir du dunkles Auge" (in Op. 9, Nr. 3) — keine offizielle Preghiera, aber ein Gebet aus tiefster Seele; wieder anders stimmt

das herrliche, wie in Abendgoldglanz verklärte „Ave Maria“. Franz neigt sich, wie gesagt, gerne Lenau zu — da ist ein Heft „Schilflieder“ (Op. 2); der Poesie Heine's aber nur, wo der Dichter seine Empfindung rein sprechen läßt, ohne sich, wie er zuweilen thut, im letzten Vers durch einen ironischen Dolchstich todtzumachen; ferner der Poesie Eichendorffs, mit ihrem träumerischen Brunnenrauschen und Fliederdufte; auch die sinnigen, unter dem Namen Mirza Schaffys bekannten Dichtungen, wo uns unter dem Turban des Orientalen ein europäisches Auge schalkhaft und vertraut anblickt, sind ihm willkommen. Ueberhaupt wählt Franz seine Texte mit feinem Sinn — besser sogar als Schumann, den ich bei aller Liebe, Verehrung und Werthschätzung in diesem Punkte von einzelnen Mißgriffen nicht freisprechen kann; denn, um ein bestimmtes Beispiel zu geben, ein Gedicht, wie „die Kartenschlägerin“ oder „die rothe Hanne“ zu componiren, ist wohl ein Mißgriff, und der Chorrefrain (ad libitum) im letztern Liede: „Gott sei der rothen Hanne gnädig, der Wilddieb liegt in sich'rer Hut“ ist eine für einen Schumann geradehin unbegreifliche Geschmacklosigkeit (ich weiß hier wirklich kein milderes Wort zu finden). Mit was für mitunter ganz kläglichen Liedertexten mußte sich vollends C. M. von Weber behelfen! Er hat die meist sehr kleinen Poeten, deren Namen wir an der Spitze seiner Lieder lesen, in den Spiritus seiner Musik gesetzt, wo sie sich denn freilich bis heut recht gut erhalten haben.

Sehr häufig ist unter den Liederdichtern der Franz'schen

Musikhefte Wilhelm Osterwald *) vertreten, wie aus einer Dedication (bei Op. 21) zu ersehen, ein Freund des Componisten, dem er manches sinnige und innige Gedicht wol eigens für Composition geschrieben haben mag. Durch alle diese Liederhefte aber weht der Hauch einer eigenen, die Seele ergreifenden Melancholie, etwas wie ein geheimes Weh, wie das stille Leid eines edlen Herzens. Und dieser Zug muß wohl im tiefsten Wesen des Tondichters leben, er spricht sich so unendlich wahr, so ohne alle Absichtlichkeit und Affektation aus. Das ist nicht jene falsche Sentimentalität, die sich blaß schminkt, um interessant auszusehen, und die vor aller Welt das mit eau de Cologne getränkte Schnupftuch aus der Tasche zieht, um sich Thränen abzutrocknen, die gar nicht fließen. Franz' Melancholie hat ferner nichts Krankhaftes, nichts Nervöses, sie kömmt aus einer gesunden Seele — bedeutende Menschen, meint Aristoteles, sind insgemein melancholischen Temperaments. — Die schwärmerische Schwermuth der bezaubernden Tondichtungen Chopins dagegen schauen wir mit jenem schmerzlichen Mitgefühl an, wie ein brustkrankes und eben darum engelhaft verklärt aussehendes Mädchen. Die Stimmung träumender Wehmuth, sinnender Melancholie ist es, wo Franz mit Schumann im Liede vielleicht am allernächsten zusammentrifft. Das „Nachtlied des Einsiedlers", das „erste Grün" von Schumann und

---

*) Gedichte von Wilhelm Osterwald, 2. Auflage. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

manches Aehnliche, könnten Arbeiten von Robert Franz sein, und umgekehrt fände sich manches bei Franz, was sich ohne Schaden und Nachtheil auf Schumann'sches Gebiet verpflanzen ließe. Am herbsten und schmerzlichsten vielleicht spricht sich der Zug jener Melancholie bei Franz in „des Müden Abendlied" (Op. 26, Nr. 4) aus. Aber Robert Franz kann auch, wenn nicht laut lachen, so doch gelegentlich lächeln, ja sich recht von Herzen, wie ein unschuldiges Kind freuen.

Bezeichnend ist es, daß ihn vor allem Andern Mai und Maienwonne, Frühling und Wanderschaft heiter anregen. Es giebt Lieder von ihm, aus denen ordentlich ganze Nachtigallen- und Lerchenflüge herausflattern. Wo gar Frühling, Wanderlust und Liebe mit einander eine Tripelalliance schließen, da ist alles voll Blüten und Sonnenschein — das Lied „in dem frischen grünen Walde streif' ich leicht und froh herum" (in Op. 41, Nr. 4) wird man kaum hören können, ohne dabei etwas wie den Anhauch einer wonnigen Maienzeit zu empfinden. Merkwürdig treffen die beiden Elemente von der Liebe Leid und der Liebe Lust in dem Liede „unter'm weißen Baume sitzend" (Op. 40, Nr. 3) zusammen. Wie grämlich mißlaunig, wie winterlich fröstelnd der Anfang, und wie wird es lieblich und warm, da uns der blühende Baum seinen Blütenschnee über den Kopf schüttet — Triole über Triole! — Wie reizend ist in dem „es ist mir wie dem kleinen Waldvögelein zu Muth" (Op. 23, Nr. 2) der lang nachhaltende Ton des Schlusses jeder Melodieperiode — und

wie hart und ordentlich beißig ist dagegen der Winterfrost in der Composition von Lenaus „vor Kälte ist die Luft erstarrt“ (Op. 21, Nr. 5)! Neben jener Frühlingslust bringt es Franz allenfalls zu einer rüstigen, behaglichen Heiterkeit, wie in dem prächtigen „nun hat mein Stecken gute Rast“ (Op. 36, Nr. 6). Dabei versteht es Franz sehr gut, wo nöthig, selbst bis zum einzelnen Vers in's Detail zu malen. Es giebt von ihm Gesänge kleinen Umfangs und großen Gehaltes, in denen, wenn ich so sagen darf, eine ganze romantische Oper in nuce enthalten ist. Dahin rechne ich jenes ganz wunderbar märchenhaft ergreifende Lied „und wo noch kein Wandrer 'gangen“ (Op. 35, Nr. 4). Mendelssohn hat es auch, und auch vortrefflich componirt. Man gebe sich doch die Mühe, die Detailmalerei in dem Liede zu verfolgen, „die Lotosblume ängstigt sich vor der Sonne Pracht“ (Op. 25, Nr. 1), — eine Detailmalerei, die gleichwol nirgends kleinlich wird: wir sehen ordentlich das „gesenkte Haupt“ der Blume, der Abend dämmert, es wird dunkel (das Hinabsteigen nach b), der Mond geht auf, steigt empor, die Wellen flimmern, sein Spiegelbild malt sich im Wasser (die Melodie in der Mittelstimme), sein Licht weckt magisch und gewaltig die schlummernde Blume, sie hebt ihr „frommes Blumengesicht“ sie „zittert und weint vor Liebe und Liebesweh.“ — Einen anderen Grundzug des Franz'schen Liedes bildet die Neigung zum Volksliedartigen — nicht in der oft sehr reflektirten Weise, mit der sich anderwärts Kunstlieder durch „Volkston“ interessant machen wollen,

sondern abermals in jener durch und durch wahren, anspruchslosen Weise, die Robert Franz nun einmal eigen ist. Er geht nicht einmal immer darauf aus, etwas „Volksliedartiges“ zu schreiben, er bildet fein und künstlerisch durch, und dennoch weht uns der herzstärkende Duft des Volksliedes entgegen. Aeußerst reizende Stücke im verfeinerten Volkston sind die Lieder „lieber Schatz sei wieder gut mir“ (Op. 26, Nr. 2) und „mein Schatz ist auf der Wanderschaft“ (Op. 40, Nr. 1) — das letztere ein reizendes Bild mädchenhaften Trotzes. Mehr die Richtung gegen das Kunstlied hin, ohne den Volkston zu verläugnen, nimmt das vortreffliche: „Die Sonn' ist hin“ (von Otto Roquette. Op. 35, Nr. 3). Wie wunderbar fein abgewogen ist in diesem Gesange der Rhythmus oder der Trugschluß jeder Strophe nach F-dur mit der schnellen Wendung nach A-moll in den Schlußakkorden. Bei anderen Liedern, wie „zu Straßburg auf der Schanz,“ (Op. 12, Nr. 2) geht der Componist allerdings direkter auf den Ton des naturwüchsigen Volksliedes los. Der künstlerische Instinct, mit dem er auf manche diese Richtung nehmende Poesie eindringt, kann mitunter in Erstaunen setzen.

So hat Franz in dem nach einer sehr guten deutschen Uebersetzung componirten Liede der königinhofer Handschrift: „ach ihr Wälder, dunkle Wälder, Miletiner Wälder (Op. 40, Nr. 5) den eigensten Ton des altböhmischen Volksliedes in einer wirklich wunderbar zu nennenden Weise getroffen, so daß sich das Lied mit dem altslavischen

Originaltext sogar noch ungleich besser ausnimmt. Ein Poet, wie Robert Burns, der ohne die Formen, die Ausdrücke der Kunstpoesie aufzugeben, durch seine Dichtungen den kräftigen Klang der Volkspoesie durchtönen läßt, ist daher für Robert Franz ganz besonders willkommen, und wirklich begegnen wir in seinen Liederheften dem Namen Robert Burns oft genug. Mit der Liebe und Neigung zum Volksliede steht es wohl auch im Zusammenhange, daß Franz so oft die Form des Strophenliedes einhält, während unsere Modernen sonst gerne „durchcomponiren". Die bezüglichen Lieder von Franz sehen für den ersten Blick auch wie durchcomponirt aus, sieht man näher zu, so bemerkt man freilich sofort, daß die zweite, dritte Strophe nur eigens ausgeschrieben ist, was sich oft dadurch rechtfertigt, daß der Tonsetzer bei den Wiederholungen zuweilen anscheinend ganz kleine, aber in der That wesentliche Aenderungen anbringt (eine der schönsten und frappantesten in der letzten Strophe des Liedes: „die Sonn' ist hin"). Es ist ganz erstaunlich, wie dieselbe Musik sich dem verschiedenen Text der einzelnen Strophen so bezeichnend anschmiegt (z. B. „es hat die Rose sich beklagt" und „da hab' ich ihr zum Trost gesagt").

Franz hat ein ganz außerordentliches Feingefühl, gleichsam die geistige Atmosphäre jedes Liedertextes zu erfassen und ihm eine Musik zu geben, die musikalisch genommen dieselbe Atmosphäre hat; da muß es denn freilich zusammenstimmen! Seine Kunstmittel sind oft eigen genug,

so streift seine Harmonie häufig in das Gebiet der alten Kirchentöne hinüber. Zuweilen wirkt seine Musik auf den Text geradehin veredelnd. Heines Gedicht: „im Rhein, im heiligen Strome“ ist z. B. ein flüchtiger Einfall, der auf der allerdings ganz richtigen Beobachtung beruht, daß Verliebte überall das Bild der Geliebten zu sehen glauben, und in Bildergallerien von allen Wänden wohlgetroffene Portraits der Angebeteten auf sie herunterschauen. Franz hat vor dem Cölner Dome und dem Cölner Dombilde zu viel Respect, als daß er musikalisch anders erzählen sollte, als (wie die Ueberschrift des Liedes lautet) „im Legendenton“ (Op. 18, Nr. 2). Und nun diese ganze, im Grunde höchst einfache Harmoniewendung, steht nicht der ehrwürdige Dom leibhaft vor uns? Die letzten Worte: „die Augen, die Lippen, die Wänglein, die gleichen der Liebsten genau“ läßt Franz wie verschämt, leise und rasch hinflüstern. Bei Heine sehen wir den etwas frivolen Reisenden, der für einen Moment in den Dom läuft und beim Dombilde an nichts weiter erinnert wird, als an die Geliebte, bei Franz ist es der fromme Pilger, dem Andacht und Liebe in ein reines Herzensgefühl verschmelzen.

Wo so feiner Ausdruck gesucht und gefunden wird, da muß natürlich dem begleitenden Piano ein wichtiger Part zufallen. Otto Gumprecht in seinen geistvollen „musikalischen Charakterbildern“ macht auf den tiefen inneren Zusammenhang des Schubert'schen Liedes mit der Beethoven'schen Klaviersonate aufmerksam. Das Analogon dazu wäre schon früher in den Sonaten und Liedern Mozarts

und Haydns zu finden und so später wieder bei Mendelssohn. Die Klavierbegleitungen bei Franz und bei Schumann stehen in ähnlicher Weise mit der neuesten Phase des Klavierspieles im innigsten Zusammenhang. „Schumanns Lieder" sagte einmal jemand halb im Ernst und halb im Scherz, „sind Pianoforte-Etuden mit zufälliger Begleitung einer Singstimme". Das war, wie gesagt, nur halb ernst gemeint, aber man sehe z. B. Schumanns Davidsbündlertänze und dann seine Lieder, und sage sich, ob letztere nicht beinahe aussehen, als ob sich zu jenen noch ein Singepart gesellt hätte, um uns über die Bedeutung dieser sinnigen Musikräthsel aufzuklären. Diese Accompagnements sind oft kleine Tondichtungen für sich. So ist es nun auch bei Franz — und doch ist seine Begleitung keine dem Gesange äußerlich angefügte Sache, Stimme und Klavier bilden zusammen eben ein Ganzes. Doppelt merkwürdig darf es also heißen, daß man zuweilen die Singstimme streichen könnte, und es bliebe noch immer ein interessantes Tonstück übrig, bei dem wir nichts weiter verlangen oder vermissen. Von dem Liede „die Harrende" (in Op. 35) gilt dies beinahe im Wortverstand; der Klavierpart allein giebt ein Klavierstück und zwar ein sehr brillantes Klavierstück mit in der Mittellage singender Melodie. Aehnliches gilt von dem Liede: „willkommen mein Wald" (Op. 21, Nr. 1), dessen Klavierbegleitung fast so wie sie ist, ein schönes „Lied ohne Worte" vorstellen könnte.

Mit Tonmalereien ist Franz nicht zu verschwende=

risch, eine der reizendsten bringt der Klavierpart des „ach wenn ich doch ein Immchen wär'" (Op. 3, Nr. 6). Seine Tonmalereien sind zudem an sich bescheiden, mehr nur andeutend. Wie hätte so mancher andere bei dem „Rheinfalle" (Op. 44, Nr. 6) gewettert und gebraust, statt der leichten, aber geistvollen und treffenden Skizzirung durch ein kurzes Triolenmotiv, mit welcher sich Franz begnügt. In ähnlicher Weise malt er die feierliche Ruhe und Größe des Meeres (Op. 36, Nr. 1; Op. 39, Nr. 2 u. 3), die Wellenbewegung (Op. 9, Nr. 6; Op. 25, Nr. 6; Op. 40, Nr. 2), den Wolkenzug (Op. 30, Nr. 6) u. a. m.

Daß Robert Franz musikalischer Lyriker ist, wurde schon verschiedentlich und nachdrücklich betont*); aber er ist Lyriker im höchsten Sinne des Wortes, wie Uhland, Rückert u. a. als Dichter. Ob Uhland, Rückert, und wer ihnen gleicht, deswegen nicht auf den Höhen des Parnasses stehen, und man sie nicht in eine tiefere Region so lange verweisen muß, als sie nicht ihr Publikum mit Epopöen von vierundzwanzig Gesängen an- und todtgesungen, lasse ich unentschieden. Es hat Kritiker gegeben, welche gescholten haben, daß Franz „größere Formen nicht einmal versucht hat"**) und solches „durch die Schwäche seiner Individualität" erklärt werden müsse. Wir werden also künftighin bei Gemälden ein Klaftermaß

*) Siehe z. B. den schon mehrfach zitirten Aufsatz der deutschen Musikzeitung.

**) Sie haben die verdiente Antwort in einer Schrift von Julius Schäffer erhalten: „Zwei Beurtheiler Robert Franz's".

zu deren kritischer Prüfung mitbringen, und Partituren und andere Musikalien auf die Decimalwage legen müssen, um aus ihrem physischen Gewicht auf ihr musikalisches richtige Schlüsse ziehen zu können. Mich dünkt aber, daß z. B. den obgenannten deutschen Dichtern, oder den Griechen Pindar, Theokrit u. a. noch niemand ähnliche Vorwürfe gemacht hat; — daß Petrarca durch seine Sonette und nicht durch sein Epos „Africa" unsterblich ist; daß Horaz zu den ersten Dichtern zählt, obwol er nur Oden und geistvolle Causerien, die er theils Satiren, theils Episteln nennt, hinterlassen hat. Vielleicht aber überrascht Robert Franz die Herren einmal noch mit einem Oratorium. Den nöthigen Contrapunkt, Instrumentationskenntniß und Beherrschung größerer Formen hat er dazu wenigstens auf dem Lager.

Ich habe eine der merkwürdigsten und wichtigsten Seiten von Franz's künstlerischem Wesen bisher noch gar nicht berichtet: sein Verhältniß, seine innere Beziehung zu Johann Sebastian Bach. Seine Liebe und Verehrung für den großen Thomanercantor ist in seinem innersten Wesen begründet, er hat einen wahlverwandten Zug in sich. Es ist beinahe rührend, wie er z. B. Hanslick, der offen bekennt, daß ihm gewisse Werke Bach's „befremdend, unverständlich, kalt entgegenstanden", zu eben diesen Werken — nach Hanslicks eigenem Ausdruck — „zu bekehren suchte" *). Hören wir seine eigenen

*) Siehe das geistvolle Feuilleton Hanslicks in der „neuen freien Presse" (Oktober 1871). „Robert Franz' Broschüre über die Bearbeitung der Vocalcompositionen Bachs und Händels".

Worte — was Franz damals über Bachs Kirchencantaten an Hanslick schrieb: „sehen Sie sich diese Kirchencantaten unbefangen an — ich zweifle keinen Augenblick, daß Sie der hohe Geist derselben entzücken wird. Treten Sie dem Meister zunächst aber mit dem Gemüthe nahe; der sichtende und ausgleichende Verstand wird schon von selbst auch seine Rechnung finden. Glücklich würde ich mich preisen, wenn ich ein Geringes dazu beitragen könnte, Ihr Interesse auf des Mannes ungemessene Größe lebhafter hinzulenken. Haben Sie sich erst in seine Art vertieft, dann wird er auch Ihre Seele gefangen nehmen und umstricken, wie er das an den Seelen unserer Lieblinge in der Kunst, an Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann zu vollziehen wußte: er schlug sie in Fesseln, um sie dafür um so freier zu machen! Und das kann Jeder durch ihn an sich erleben — schon darum muß er der Menschheit nähergebracht werden!"

Ich ahme nicht gerne den Wanderburschen nach, welche einer vorüberrollenden Kutsche nachlaufen, und sich heimlich auf's Rückbret des Wagens schwingen, um ein Stück Weges die eigenen Beine zu schonen und sich fahren zu lassen; ohne Gleichniß: ich liebe es nicht, die Arbeit anderer durch Zitate auszunützen, und mich durch den von den Autoren wechselseitig — allerdings stillschweigend — geschlossenen, aber berühmten Gänsefuß-Tractat („—") gegen Vorwürfe eines Plagiates zu decken. Diesmal aber wüßte ich nichts besseres und höchstens „nur mit ein bischen anderen Worten" zu sagen, als was der Autor des

vortrefflichen Artikels über Robert Franz in der deutschen Musikzeitung über den Zug geistiger Verwandtschaft zwischen Bach und Franz gesagt hat: „zur eigenen Selbstständigkeit arbeitet Franz sich durch einen neuen bei Schubert nicht bemerkbaren, für ihn aber desto bedeutsamern Einfluß empor, nämlich durch Sebastian Bach. Was dieser größte Lyriker in rein musikalischer Hinsicht für ihn wurde, erkennt man in Folgendem: im Durchschnitt überwiegt die polyphonische Arbeit, deshalb ist die Melodie ein organisches, mit der Begleitung verwachsenes Glied des Ganzen, in ihr finden wir bei Franz Bach'sche Wendungen in reicher Anzahl. Die Modulationsverhältnisse sind groß und breit angelegt; Franz modulirt meist in den nächstverwandten Tonarten, daher die schillernde, zwischen Dur und Moll schwebende Natur mancher seiner Lieder, zum Unterschiede von der klassischen, meist in Tonika, Dominante und Unterdominante modulirende Musik. — — Darin besteht das Neue und Eigenthümliche der Franz'schen Liedmelodik, daß sie eine freie Aneignung der Bach'schen Methode in der Melodiebildung bekundet. Ein genauer Beobachter wird finden, daß seine Hauptthemen stets bestimmte, in sich selbst ruhende, schöne und einfache harmonische Verhältnisse umschreiben, daß sie auch ohne Baß ein verständliches Bild geben, indem sie denselben gleichsam in sich selbst tragen".

Und wie nun Franz den alten Bach wie einen Heiligen verehrt, so hat er sich mit einer hingebenden Begeisterung, mit einem Verständnisse, das man nur bewundern kann,

ganz der Aufgabe zugewendet, die Vocalcompositionen Bachs und seines großen Geistes- und Zeitgenossen Händel durch pietät- und verständnißvolle Bearbeitungen ihres orchestralen Theiles uns Epigonen großer Kunstzeiten näher zu rücken. „Sie förderten“ bemerkt Hanslick „ungemein die Verbreitung und Aufnahme dieser Werke und haben überhaupt zu Bach Manchen bekehrt, der zurückfröstelnd vor dem starren Gerippe der Original-Partitur nicht „mit dem Gemüthe an den Meister heranzutreten vermochte.“ Ich denke, wenn Franz über den Markt zu Halle geht, müsse das eherne Standbild Händels ihm vertraulich zunicken, und eben so müßte in Leipzig der alte Bach, (der aus dem Bildstock seines Monumentes wie aus einem sehr engen Thürfensterchen des seligen, unsterblichen Jenseits in unsere vergängliche Zeitlichkeit hereinguckt, und, so eingepreßt, unmöglich nicken kann) wenn er Franz als Leipziger Gast vorübergehen sieht, sein gemüthlich-grimmiges Cantorsgesicht mindestens zu einem Segenslächeln verklären. Das schöne Wort des Goethe'schen Tasso:

„Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
war der Betrachtung zweier Männer heilig“

kann hier mit vollem Rechte angewendet werden, wenn man statt des Namens des alten Aöden den Namen unseres Halle'schen Aöden setzen will. Bach und Händel! Das sind freilich zwei Männer der Betrachtung werth.

Es giebt Leute, die als musikalische Zionswächter Feuer schreien, wenn sie die Robert Franz'schen „Bearbeitungen“ zu Gesichte bekommen. Ich würde statt „Be-

arbeitungen" lieber das Wort vorschlagen „stylgerechte und nothwendige Ergänzungen." Am allerwenigsten kann man sie (wie geschehen ist) mit „Uebermalungen alter kostbarer Originale" vergleichen, denn die Uebermalung verbindet sich untrennbar mit dem alten Kunstwerke, und ungeweihte, unfähige Hände können ein Wunder der Kunst für immer verderben. Wer kann Leonardos Abendmahl in Mailand, den großen Andrea del Sarto in Berlin ohne tiefen Schmerz ansehen? Aber selbst wer die Bearbeitungen von Franz völlig verwerfen wollte, kann ja immer noch zum Originale zurückkehren, und zu dessen (wie die frommen Leute in Rom strengste Fasttage nennen) Magro stretto. Aber Händel und Bach selbst würden vermuthlich die Einladung dankend ablehnen, wollte man sie auf besagtes Magro stretto zu Gaste bitten. Für die alten Meister war ein größeres Musikwerk weniger ein Anweisungszettel auf künftige Unsterblichkeit, als kurz und gut eine Musik, die sie zu Gottes und der Kunst Ehre bei irgend einer bestimmten Gelegenheit aufführen wollten, eine Aufführung, bei der sie an dem tausendstimmigen Rieseninstrument der Orgel sitzend, mit ihrer eigenen künstlerischen Riesenperson mächtig eingriffen. Den Sängern, Geigern und Bläsern mußten sie allerdings ihre Parte, schwarz auf weiß geschrieben, in die Hand geben, sie selbst aber füllten, leiteten, beherrschten von ihrer Orgel aus diese ganze Musik, recht als deren Seele. Sich einen „Orgelpart" anders auszuarbeiten und mehr vor Augen zu haben, als einen Baß mit Bezifferung, fiel ihnen nicht ein —

der große Redner redet am hinreißendsten, wenn er sich nur die Schlagworte seines Vortrags notirt hat, die Ausführung in's Einzelne aber der Begeisterung des Augenblicks überläßt, nicht wenn er die zu Hause am Schreibtische zu Papier gebrachte Rede aus dem Concepte herunterliest. „Est Deus in nobis, agitante calescimus illo" dachten die alten Meister — und Händel schrieb sich höchstens den Commandoruf hin: „Orgel laut!" Wie aber die „Orgel laut" werden solle: that is the question. Ich muß den Leser um Verzeihung bitten, wenn ich schon wieder, um mein voriges Gleichniß anzuwenden, eine vorüberrollende Kutsche benütze. Sehr schön und treffend sagt Hanslick über die Bearbeitungen älterer Werke durch Robert Franz: „Daß die Mehrzahl begleiteter Vocalcompositionen älterer Meister eine lebendige Wirkung heute nur erreichen kann, wenn eine künstlerisch nachhelfende Hand die Lücken darin ergänzt, den Klangkörper vervollkommt, die Andeutungen ausführt, geben wohl derzeit alle Tonkünstler zu, welche die Musik als lebendige Kunst und nicht als archäologisches Studium auffassen. Nur über das Maß und über die Methode solcher Nachhilfe kann Streit stattfinden. Wissen wir doch, daß die meisten älteren Werke nicht nach dem Wortlaute der Partituren aufgeführt worden sind. Der bezifferte Baß in diesen Partituren beweist, daß Improvisation auf der Orgel oder dem Clavier ergänzend hinzutrat, und beglaubigte Nachrichten sagen uns, daß namentlich Bach, der über eine sehr unzureichende Besetzung zu verfügen

hatte, sein Accompagnement fast zur Hauptsache machte, nothgedrungen dazu machen mußte. ‚Wer das Delicate im Generalbaß und was sehr wohl accompagniren heißt, recht vernehmen will‘, schreibt der alte Mitzler, ‚muß den großen J. S. Bach hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denkt, es sei ein Concert und wäre die Melodie, so er mit der ersten Hand machet, schon vorhero gesetzt worden‘. Gegen diese Klangwirkung voll Fülle und Leben, wie sie Bach's Cantaten unter seinen Händen gewannen, sind die uns überkommenen Partituren ganz eigentlich nur Partituren-Skizzen, denen mehr oder minder das blühende Fleisch fehlt*). Werden diese Partitur-Skizzen — gegen die Absicht des Meisters — wörtlich wiedergegeben, so klingen insbesondere die Arien und Duette mit den unermüdlich mitlaufenden obligaten Instrumenten dürftig, leer, oft

*) Otto Gumprecht schreibt in einem höchst beachtenswerthen Artikel (der National-Zeitung Nr. 533 vom 14. November 1871) über die Franz'schen Bearbeitungen:

In unserer Berliner Singacademie hält man sich noch heut zu Tage bei der Aufführung Bach'scher und Händel'scher Werke lediglich an die ausgeschriebenen Instrumentalstimmen, ohne für eine Ergänzung der chiffrirten Orgelbegleitung irgend welche Sorge zu tragen. Oft genug haben wir gegen diese seltsame Art der Pietät erfolglosen Widerspruch eingelegt. Welcher der getreuere Sachwalter der alten Meister genannt werden muß, der einen wesentlichen Theil ihrer Arbeit gänzlich unterschlägt, oder der andere, der, ihren Andeutungen folgend, nach bestem Wollen und Vermögen einen Ersatz zu beschaffen sucht, wir sollten meinen, daß die Antwort darauf unzweifelhaft ist.

geradezu widerwärtig und machen das boshafte Wort eines ‚Modernen‘ begreiflich, welcher beim Anhören einer Bach'schen Arie mit obligater Violine äußerte: das sei, wie wenn eine Mutter mit ihrem Kinde betteln geht. Die Wiederherstellung und Ergänzung Bach'scher Partituren im Geiste des Meisters zu vollziehen, ist eine unendlich schwierige Aufgabe. Pedantische Philologen, denen der todte Buchstabe über Alles geht, werden sie nie erfüllen, ebensowenig bloße Routiniers, welche zunächst nach leichterer Ausführbarkeit trachten. Nur wer eine Künstlernatur, wer selbst Tondichter ist, wird das sicher leitende feine Gefühl mitbringen, was in solcher Nachschöpfung erlaubt sei, wie gewissenhaft textgetreu er einzuhalten habe, ‚was sich ziemt‘, und wie weit er hinzufügen dürfe, ‚was gefällt‘. Diese Begabung hat Niemand in reicherem Maße bewährt, diese Kunst Niemand mit größerer Meisterschaft geübt, als Robert Franz. Dem Bachschen Geiste wahlverwandt, hat Franz mit einer Feinfühligkeit ohnegleichen aus den todten Partituren heraus empfunden, wie der alte Meister sich die lebendige Aufführung gedacht habe.“

Robert Franz selbst hat sich in seiner kleinen Schrift „offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitung älterer Tonwerke“ über den Gegenstand in so würdiger, ruhiger und überzeugender Weise ausgesprochen, daß wir anderen eigentlich gar nicht mehr nöthig haben, als Apologeten für ihn aufzutreten. Besser, wir werfen zum Schlusse einen Blick auf das Museum edler Kunst-

werke, das Franz gleichsam aus der vulkanischen Aschendecke ausgegraben und der Welt wieder geschenkt hat.

Vor Allem eine Anzahl Bach'scher Cantaten *), sein Magnificat, die Trauerode **), die Matthäus-Passion ***), eine reiche Auswahl von Arien †) — sechs Duette aus der hohen Messe, einzelnen Cantaten u. s. w. ††) — von Händel zwölf Arien aus dessen Opern für Sopran, desgleichen für Alt, und zwölf Duette aus verschiedenen Opern und den Kammerduetten †††) und das Jubilate (Partitur und zugleich Klavierauszug) †*) — nächstens soll l'Allegro il Pensieroso ed il Moderato folgen ††*). Diesen deutschen Meisterwerken schließen sich die italienischen an: Astorgas Stabat mater, und Francesco Durantes Magnificat (Partitur und zugleich Klavierauszug) †††*) — und, gewissermaßen als Zugabe, eine feine orchestrale Bearbeitung der beliebten Bach'schen Jubelarie: „mein

*) 1. Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist. 2. Gott fährt auf mit Jauchzen. 3. Ich hatte viel Bekümmerniß. 4. Wer sich selbst erhöhet. 5. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. 6. Lobet Gott in seinen Reichen. 7. Wer da glaubet. 8. Ach wie flüchtig. 9. Freue dich erlöste Schaar. 10. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. (Sämmtlich im Verlage von F. E. C. Leuckart.)

**) Bei Fr. Kistner in Leipzig.

***) Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

†) Bei Fr. Whistling und F. E. C. Leuckart in Leipzig.

††) Bei F. E. C. Leuckart in Leipzig.

†††) Bei Fr. Kistner in Leipzig.

†*) Bei Heinrich Karmrodt in Halle.

††*) Bei F. E. C. Leuckart. In prachtvoll ausgestatteter Partitur und Clavierauszug inzwischen erschienen.

†††*) Bei Heinrich Karmrodt.

gläubiges Herze"*). Welch' eine Welt von Musik! Wer Franz's Verdienst ganz begreifen will, der halte nur z. B. die zwölf Händel'schen Arien neben die alte Londoner Edition derselben in dem Sammelwerke Apollos Feast. Diese wird ihn, mit ihrer dürren, auf die Mitwirkung des Cembalo berechneten Begleitung vielleicht an das Knochenfeld Ezechiels erinnern und in der Franz'schen Bearbeitung mag er sehen, wie sich die Gebeine belebt haben, und an ihrer statt himmlische Gestalten, voll unsterblicher Jugend dastehen. Wir haben uns gewöhnt, zweideutig auszusehen und die Achseln zu zucken, wenn von Händels Opern die Rede war (vor den Oratorien hatten wir Respekt!) und wir wollten es Chrysander nicht recht glauben, wenn wir lasen, wie er davon mit Liebe und Begeisterung spricht. Die kleine Zurechtweisung, die wir durch diese Arien und Duos bekommen, schadet uns ganz und gar nicht. Wenn wir nach dem Siciliano aus Rinaldo „il vostro maggio" ganz bezaubert bleiben, der wunderbare Ton von Liebe in Alcestens Gesang: „Spera si mio bene" aus Admeto uns im tiefsten Herzen rührt, die leidenschaftlich zürnende Arie: „vanne sorella ingrata" aus Radamisto uns durch ihre dramatische Wahrheit zum Staunen bringt, wenn wir das Duo: „io t'abbraccio" aus Rodelinda als ein wahres Juwel freudig begrüßen — da bitten wir Chrysander unseren Unglauben ab und umarmen Robert Franz im Geiste. Wie

*) Bei Heinrich Karmrodt.

spricht er das Händel'sche Idiom! Nicht jeder vermag das. Kann es z. B. etwas Un- oder Antihändel'scheres geben, als die Orchesterbegleitung, womit Meyerbeer die Rinaldo-arie: „Lascia ch'io pianga“ verrobertdiabelt hat?

So wünschen wir auch von Herzen, daß das Publicum durch die Franz'sche Bearbeitung Astorga und sein wundervolles Stabat mater näher und besser kennen lernen möge, als aus der Oper von Abert, der seinen Tasso-Astorga zwar das Stabat intoniren läßt, aber ungefähr so, wie jene belesene Dame Schiller zitirte: „ach, des Lebens schönste Feier — endet auch des Lebens Mai — mit dem Gürtel, mit dem Schleier — reißt der schöne Wahn auseinander“.

Franz zeigt sich in seinen Bearbeitungen als Contrapunktist, den selbst die Zeit Bachs und Händels mit Freuden den ihrigen genannt haben würde. Seine Polyphonie wählt ihre Motive nicht willkürlich — sieht man zu, so wird man finden, wie sinnreich er sie aus dem von den alten Meistern in dem eben vorliegenden Stücke gebotenen Material formt. Der Bach'sche Ton ist ihm so zur zweiten Natur geworden, daß z. B. in seiner Composition des Lenau'schen „der schwere Abend“ (Op. 37, Nr. 4) die überaus interessante Begleitung aussieht, als habe Johann Sebastian Bach zum schuldigen Dank und aus Gegengefälligkeit seinerseits einmal ein Lied von Robert Franz bearbeitet. Glaubt man nicht die Begleitung irgend einer Arie aus einer Bach'schen Kirchencantate vor Augen zu haben?

Unvergeßlich bleibt mir der Tag, den ich im Spätsommer 1871 mit Robert Franz in Halle zubrachte. Wir wandelten durch das Saalthal bei Giebichenstein; das Bild dieser lieblichen Landschaft hat sich in meiner Erinnerung mit dem Bilde Robert Franz's so innig verbunden, daß ich beide nicht zu trennen vermag. Der schöne, sonnige Tag regte unsern Freund heiter an, er sprach lebhaft von Kunst, von Leben — oft Worte, die ich, wie einmal Schumann von Mendelssohn sagte, „hätte in Gold graben mögen". Wir betraten den Garten Reichardt's, wir sahen den Rosenstock, den einst Goethe gepflanzt, und dessen Zweige jetzt schon das einfache Land- und Wohnhaus zu umarmen beginnen. Da war mir, als trete uns Reichardt entgegen und spreche zu dem lebenden Meister: „Du hast vollendet, was wir einst begonnen"!

Beilage zu: Carneval und Tanz in alter Zeit.

Antonio Brunelli,

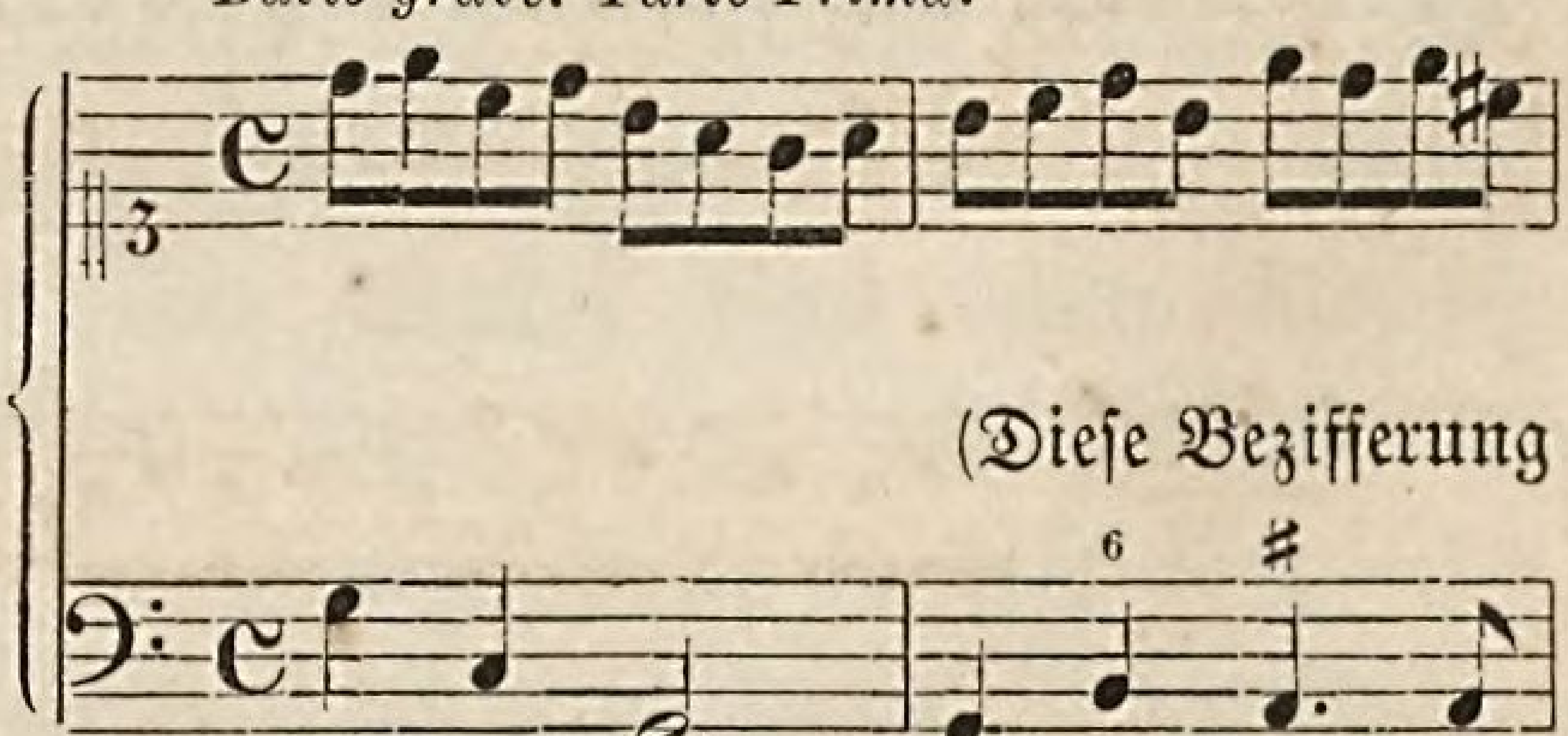
Maestro di Cappella del Serenissimo Gran Duca di Toscana nell' Illustrissima e Sacra Religione de Caualieri di S. Stefano in Pisa.

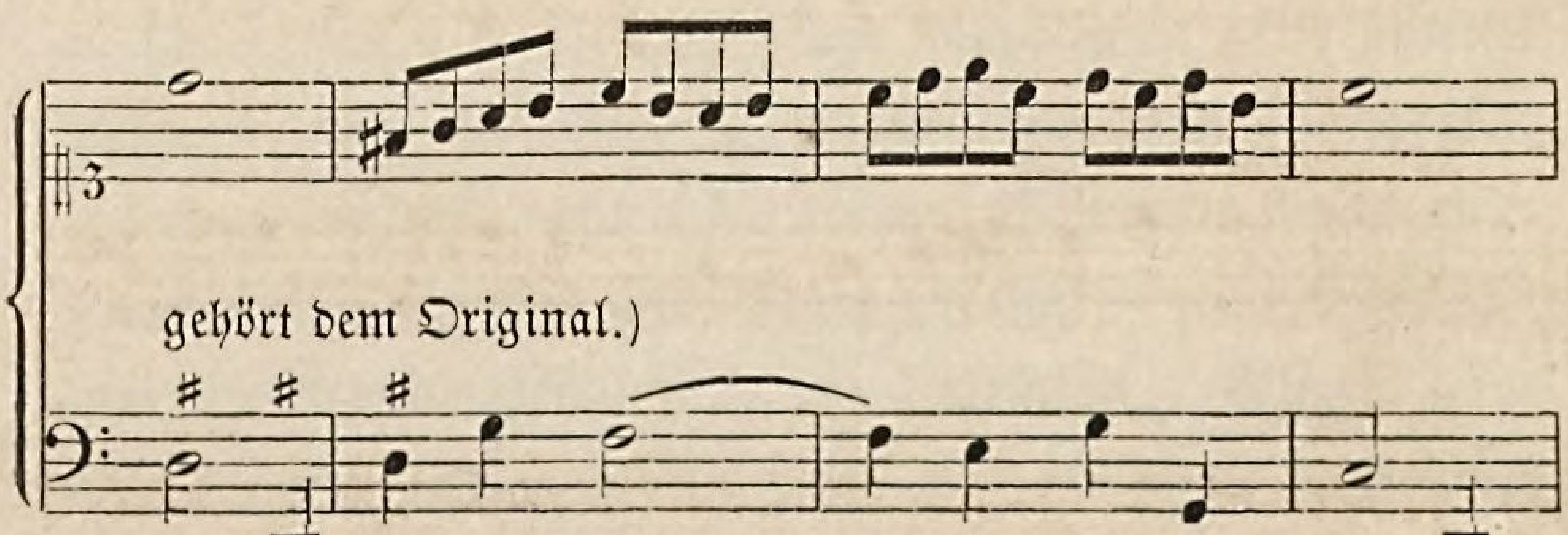
Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali a una, due e tre voci per cantare sul Chitarrone e Stromenti simili. — In Venezia appresso Giacomo Vincenti 1616.

Ballo grave. Parte Prima.

Balletto. Danzato alle nobilissime Gentildonne Pisane.

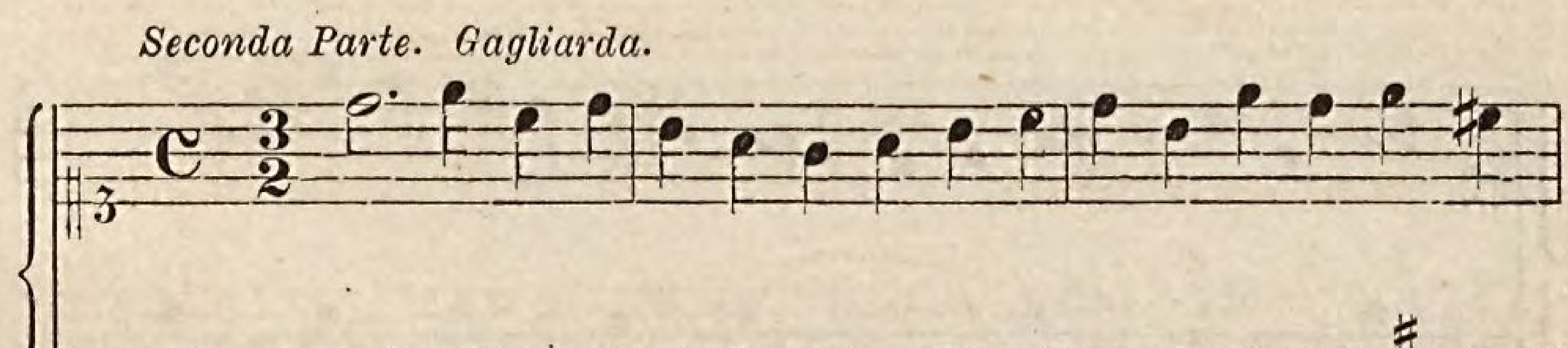
All' Illustrissimoe Reverendissimo Monsignor Salviati.

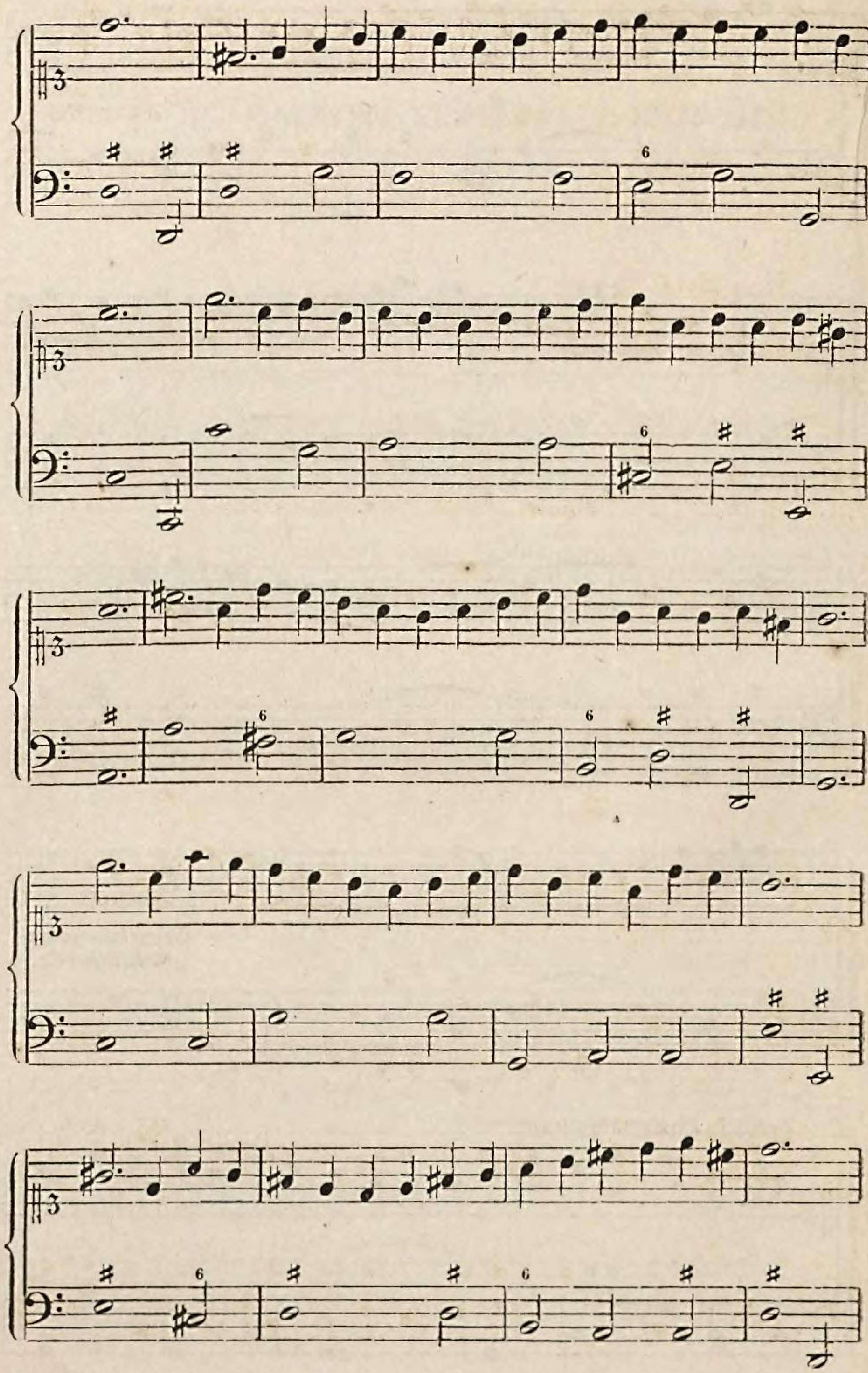


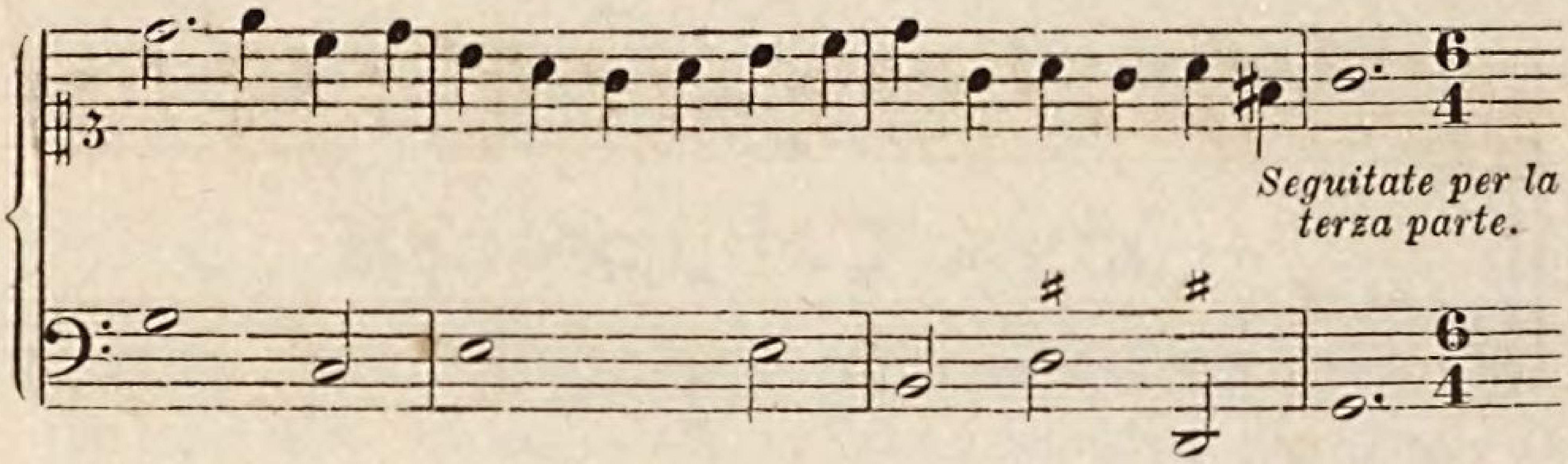




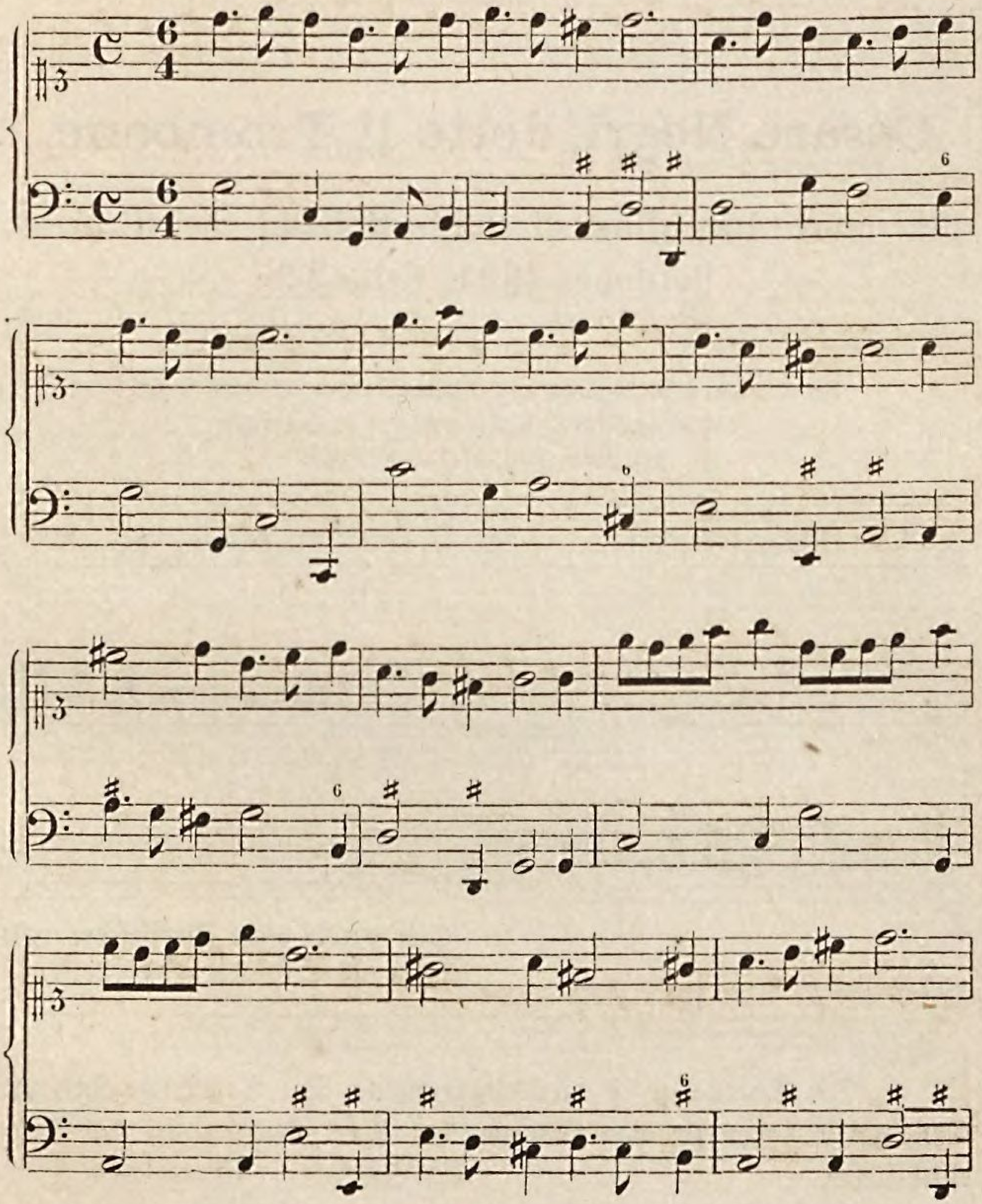
Seconda Parte. Gagliarda.

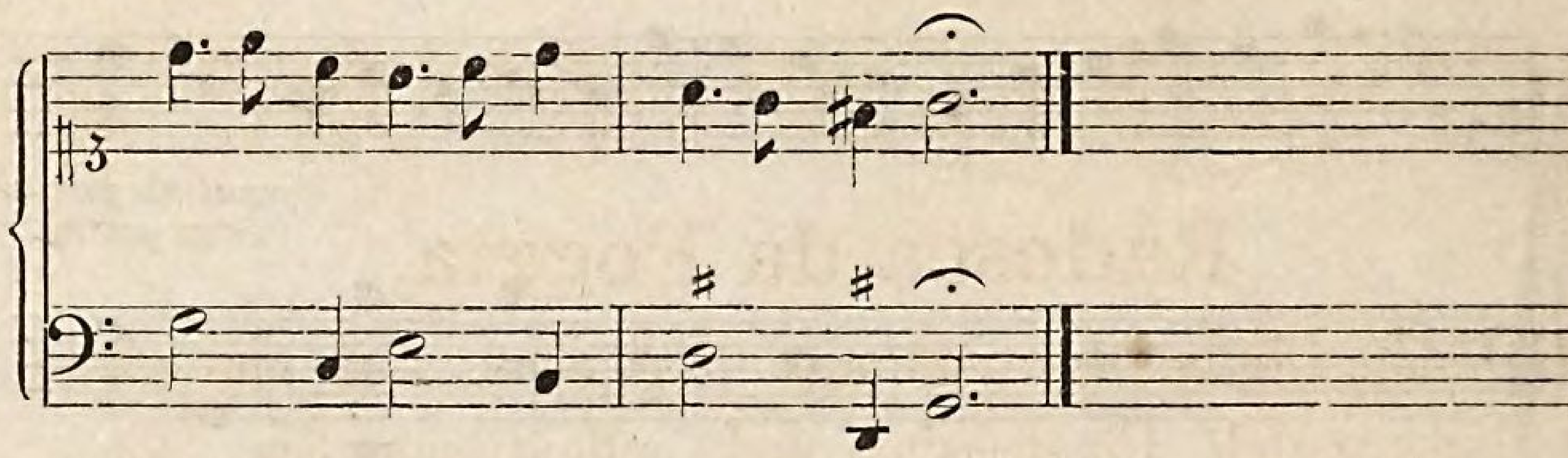






Terza Parte. Corrente.

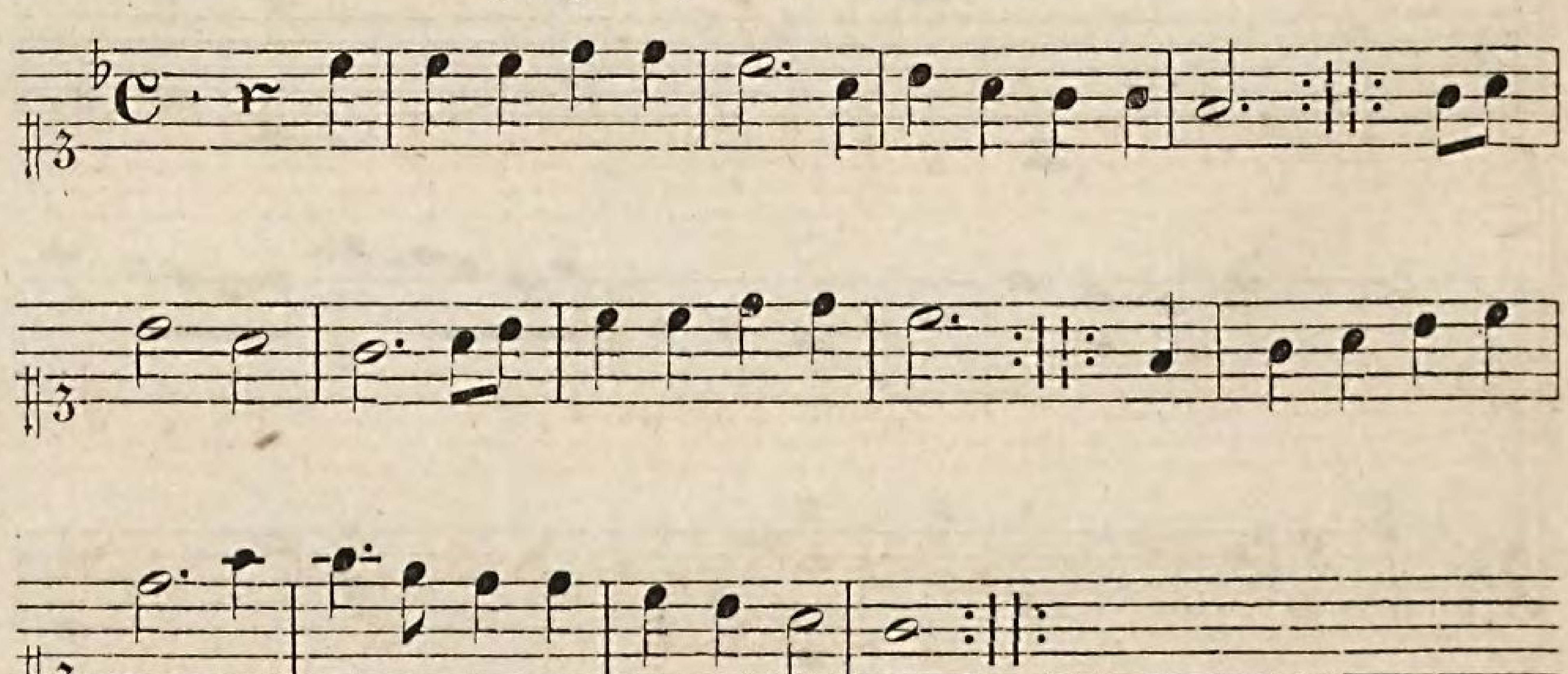




Cesare Negri, detto il Trombone,

aus: Nuove Inventioni di Balli. Mailand, bei Girolamo Bordone. 1604. Seite 228.

La musica della sonata con l'Intavolatura di liuto*) del Pastor leggiadro. E tre parte si fa due volte per parte, sin' al fin del ballo.



(Hier wurde ohne Zweifel der erste Theil als Schluß wiederholt.)

---

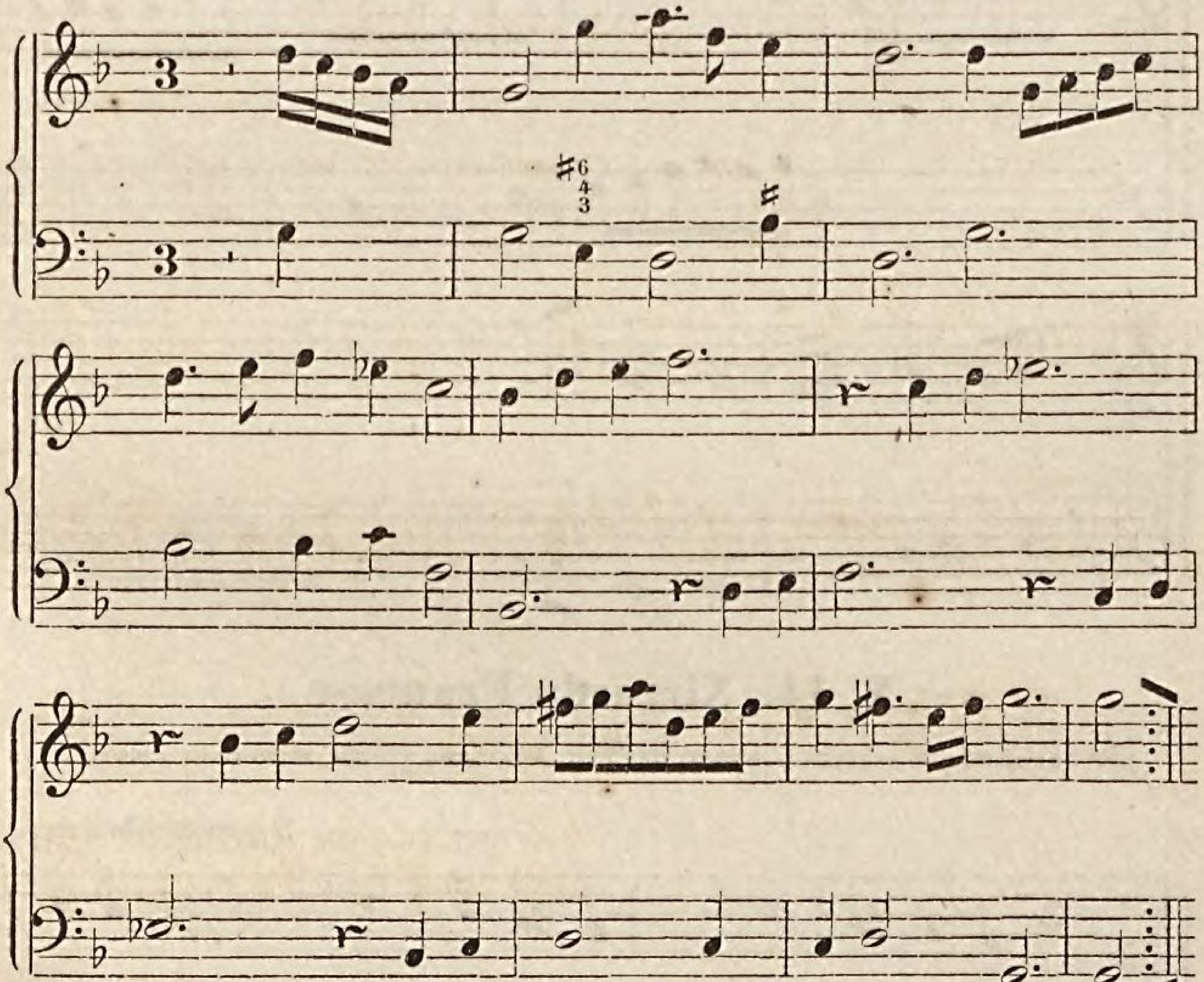
*) Die Tabulatur ist hier weggelassen. Die Taktstriche sind zur Deutlichkeit beigesetzt, das Original hat keine Bezeichnung der Takteintheilung.

Radesca da Foggia,

Organista della Metropolitana in Torino, et musico di Camera dell' Illustrissimo & Eccellentissimo Sig. Don Amadeo di Sauoia.

Il libro secondo delle Canzonette, Madrigali et Arie alla Romana a due voci per cantare et sonare con la Spineta, Chitarrone et altri simili Stromenti. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti 1616.

N. 17. Corrente del Radesca.



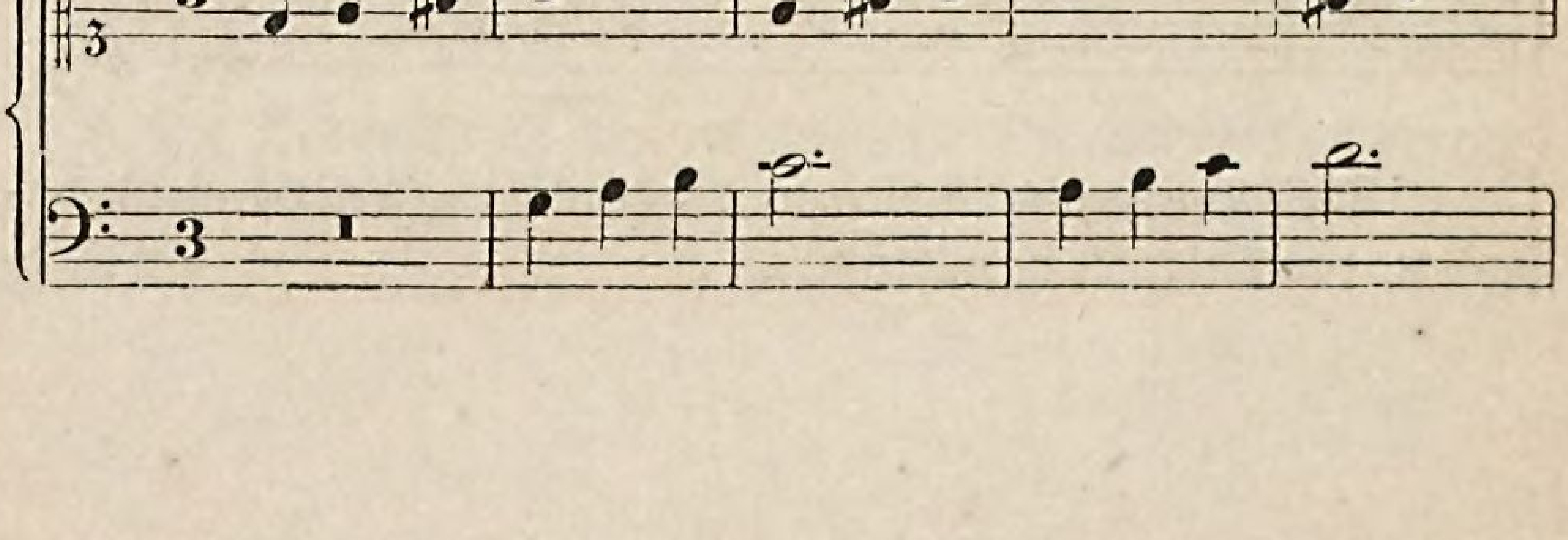
*) Diese Bezifferung ist hier zur Verdeutlichung der Harmonie beigegeben, das Original ist unbeziffert.



N. 14. Nizzarda Francese

per ballare (qui scritta a gusto del Sig. Alaramo Picco, mio caro amico.)

Il quarto libro &c.







Il Ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta

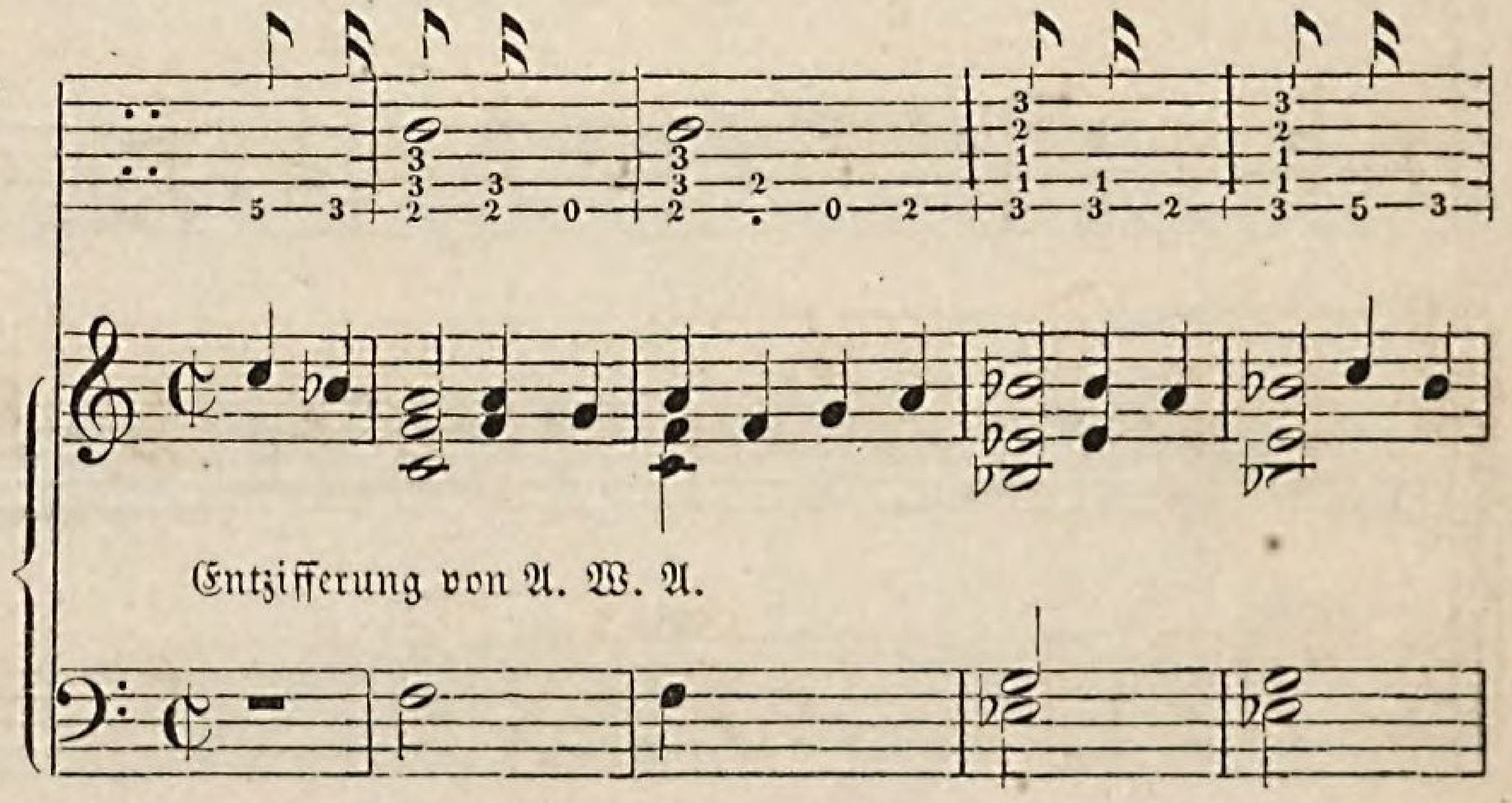
diviso in due trattati - nel primo de' quali si dimostra la diversita de i nomi, che si danno à gli atti et movimenti, che intervengono ne' i Balli e con molte Regole si dichiara con quali creanza e in che modo debbano farsi - nel secondo s' insegnano diverse sorti di Balli e Balletti si all' uso d'Italia, come a quello di Francia e Spagna. Ornato di molte Figure et con l'intavolatura di Liuto & il Soprano della Musica nella sonata di ciascun ballo

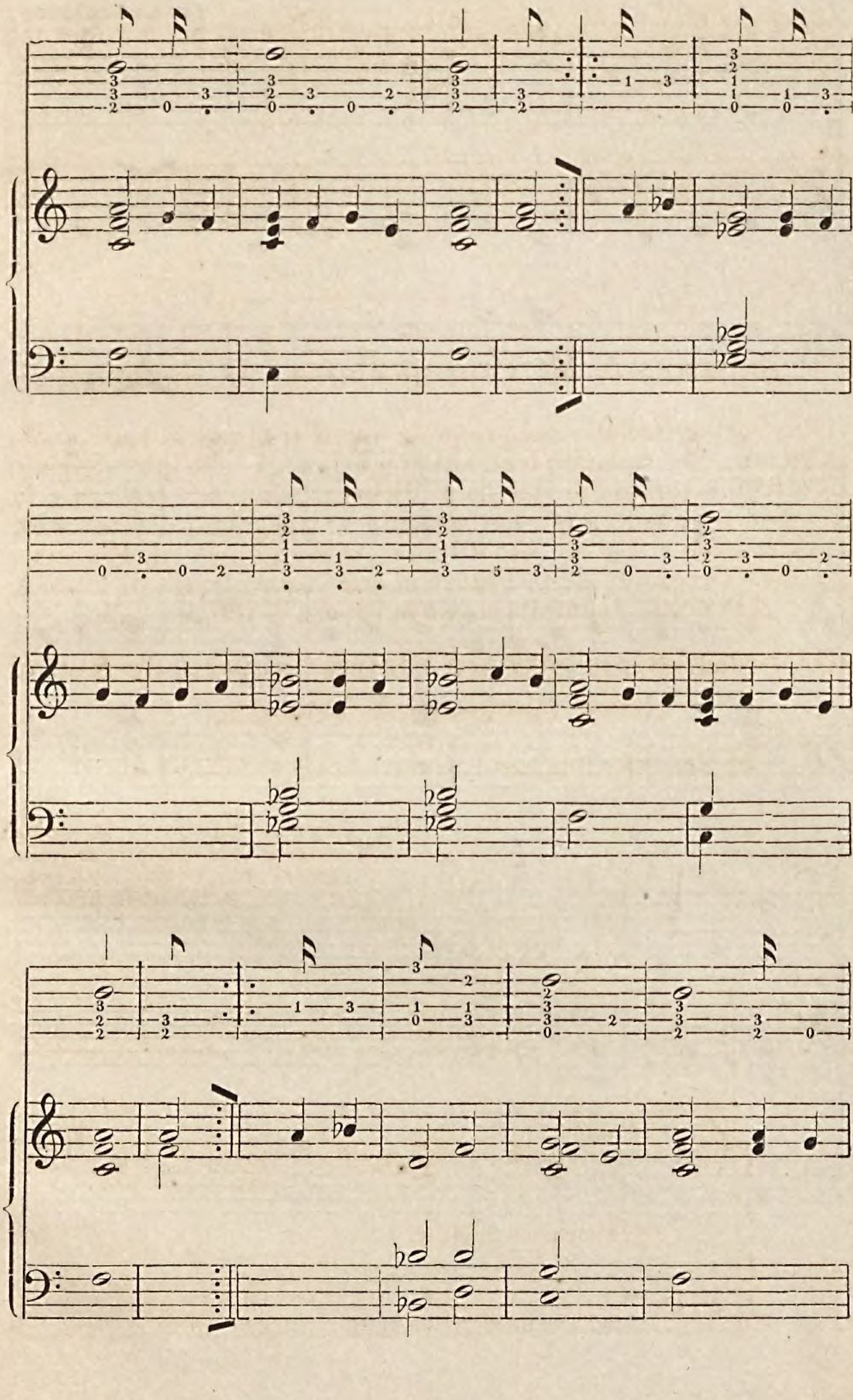
alla Serenissima Signora Bianca Cappello de Medici Gran Duchessa di Toscana.

In Venezia, appresso Francesco Ziletti. MDLXXXI.

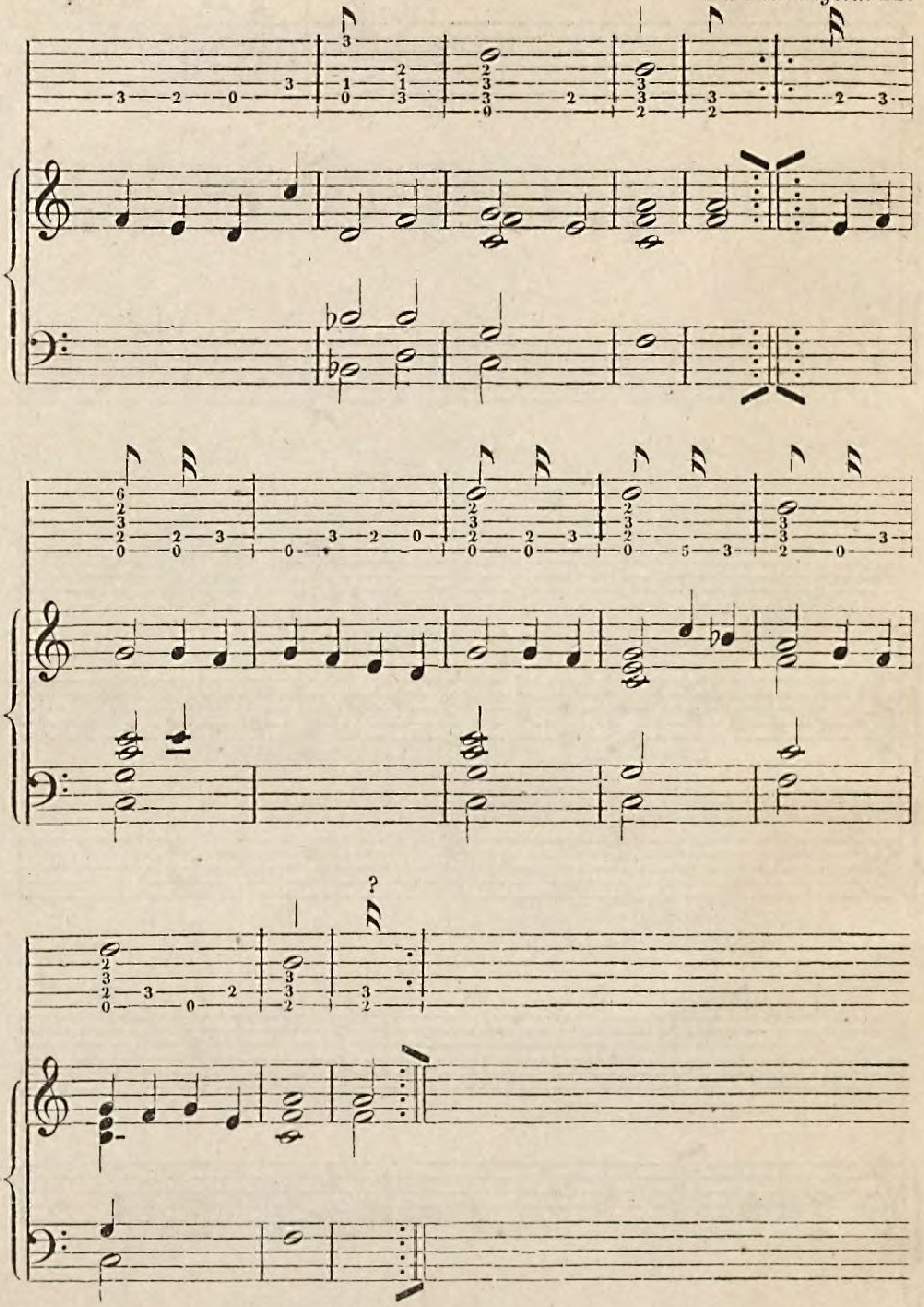
Alta Vittoria. Balletto di M. Oratio Martire in lode dell' illustrissima Signora, la Sig. Vittoria Accorambona, Gentildonna Romana.

Intavolatura di Liuto.





La sua Gagliarda.



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.